Daniar Chávez
Vicente Quirarte
Fernando Curiel
Coordinadores

Vanguardias



FFL
UNAM

HEÚRESIS

Vanguardias ofrece a los lectores nueve estudios sobre algunos de los autores más representativos de la literatura mexicana del siglo XX, así como de ciertos episodios que han marcado momentos clave de nuestra historia literaria. El objetivo de esta obra colectiva apunta a la generación de nuevas experiencias, al volver a nuestros *viejos autores*, ya por muchos de nosotros conocidos, para analizarlos a la luz de los nuevos tiempos. La idea es generar renovadas lecturas, de obras que, como diría Vicente Quirarte, modificaron "la manera de narrar" y nos obligan "a replantear los alcances y los métodos tradicionales" con los que hemos observado cómo se ha construido nuestra literatura y su lenguaje a través de los tiempos.

Imagen en la cubierta y solapas:
CUBIERTA ANTERIOR
El café de nadie (ca. 1930) de Ramón Alva de la Canal (1892 - 1985). Óleo y collage sobre tela. Museo Nacional de Arte (MUNAL), INBA, México.

CUBIERTA POSTERIOR
Sin título (1941) de Santos Balmonri (1899 - 1992). Ilustración original del autor, correspondiente a la portada de la revista *Futuro*, número 59 (enero, 1941), con intervención de collage digital actual. Los editores de la FFL, agradecen al Archivo Histórico del Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales "Vicente Lombardo Toledano" las facilidades para el uso educativo de esta imagen.

VANGUARDIAS


HEÚRESIS

Vanguardias

DANIAR CHÁVEZ
VICENTE QUIRARTE
FERNANDO CURIEL
Coordinadores

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

Primera edición:
Mayo 2021

ISBN 978-607-30-4578-0

Todas las propuestas para publicación, presentadas para su producción editorial por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, son sometidas a un riguroso proceso de dictaminación por pares académicos, reconocidas autoridades en la materia y siguiendo el método de "doble ciego" conforme las disposiciones de su Comité Editorial.

Editado y producido en México

Contenido interactivo

Presentación audivisual
haz click en el enlace
https://youtu.be/7smZJOVf2E



o puedes acceder vía QR

Preliminar

José Arenas
UAM, Unidad Iztapalapa

Daniar Chávez
Unidad Académica de Estudios Regionales
de la Coordinación de Humanidades, UNAM

I

El inicio del siglo XX fue un despertar revolucionario como había ocurrido en el XIX con su luminoso ocaso. El siglo XIX cerró con una de las publicaciones más importantes: la *Revista Moderna* (1898-1903), e inauguró el siguiente con la trasformación del proyecto original, ahora bajo el nombre de *Revista Moderna de México* (1903-1911). Ambas conforman un periodo de 13 años de vida en sus dos etapas. Fue la censura que se le impuso al joven poeta José Juan Tablada por su "Misa negra" (poema que vio la luz en el diario *El País*, el 8 de enero de 1893), el que detonó años más tarde su aparición. Durante el lustro que existe entre el poema y el primer número de la revista, sus miembros ejercen el periodismo a la par que maduran el proyecto, así como su escritura y su amor por las artes.

Dos años antes del primer número de la *Revista Moderna*, *El Nacional,* publicó la columna: "Fuegos Fatuos. El siglo XX", el 16 de mayo de 1896. La rúbrica al final del texto es la que forman las seis letras místicas: Rip-Rip. Fue con ese seudónimo que Amado Nervo entró al debate de fin de siglo que sostuvieron los ceristas y los unistas.[1]

Mientras tanto, la Ciudad de México se convertía en la metrópolis afrancesada que la dictadura dejaría como uno de sus más bellos legados. Porfirio Díaz, por cierto, muere en París en 1915.

[1] *Vid.* Amado Nervo, *Obras completas 1*. Selec., pról. y notas de Francisco González Guerrero (prosas), Alfonso Méndez Plancarte (poesías), México, Aguilar, 1991 (Grandes clásicos), p. 595.

Casi al mismo tiempo de la muerte del general Díaz, el mundo experimenta la terrible pesadilla del final de los tiempos. Se vive con el temor de dos palabras que, juntas, desencadenan la peor de las pesadillas: guerra mundial. Los cambios sociales son violentos, se imponen sistemas políticos que aprisionaron a todos. Las nuevas ideologías radicales asfixian el alma de hombres y mujeres, lo hacen de manera esquematizada, violenta, premeditada, bajo los lineamientos de algún programa gubernamental.

El despertar de los seres humanos ocurrió de la misma forma cómo surgió la guerra, impetuosamente, y encontró su punto de equilibrio en las artes y las letras. Ante tanto horror la belleza no sólo cobijó a quien la produjo, sino también a aquellos que se acercaron a ella. Cuando las vanguardias llegaron a México, ganarían terreno de manera puntual; llenarían las salas de exposiciones y cubrirían los muros públicos con los colores y trazos de las nuevas propuestas estéticas, sin dejar de lado su carácter crítico e incluso la querella hacia sus detractores, o bien hacia aquellos con los que se tenían ciertas rencillas personales.

Pero la experiencia de las nuevas generaciones o de las constelaciones del siglo XX (término acuñado por Fernando Curiel),[2] no sólo se gestó en las calles, pues encontraron en la edición de libros y revistas el núcleo focal para la reunión de mentes y almas afines. Así que, para los jóvenes, las publicaciones periódicas fueron trincheras en las que conocieron las literaturas extranjeras y se criticaron las propias, las del presente y las del pasado, que iban siendo olvidadas, así como el lugar desde

[2] De acuerdo con Fernando Curiel, este término puede ser aplicado a los procesos literarios y "significa la posibilidad de reconocer formas culturales producto de la participación de intelectuales de distintas edades a los que unen, en ese específico momento estelar, propósitos semejantes. Algunas constelaciones siguen rutilando mucho tiempo después de su extinción. Por lo tanto, sirven para orientarnos en el espeso bosque cultural", *apud* Belem Clark de Lara. "Generaciones o constelaciones", en *La República de las Letras. Asomos a la cultura del México decimonónico. Ida y regreso al siglo XIX I. Ambientes, asociaciones y grupos, movimientos, temas y géneros literarios*. Ed. de Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 2005, p. 16.

el cual cuestionarían y analizarían la historia y el presente. En el país se estaban gestando nuevas sensibilidades.

No cabe duda que una forma de enfrentar las atrocidades y los cambios sociales a lo largo de la historia, ha sido bajo el principio de la renovación del espíritu a través de las artes y la literatura, y el siglo XX no fue la excepción. Así, por ejemplo, el Ateneo de la Juventud tomó distancia del positivismo que caracterizó al Porfiriato, y se cuestionó y rechazó en cierta medida aquella máxima de "Orden y progreso", que llevó a la modernidad al país.[3]

En el ambiente cultural del siglo XX comienzan a destacar algunos nombres de manera individual, así como la notoriedad de ciertos grupos. Los jóvenes se manifiestan en las calles, pero también lo hacen con sus revistas en las que sus propuestas estéticas e ideológicas se concretan y difunden. Cada editorial es un manifiesto y cada número es ejemplo de su postura estética, ideológica o política. La fórmula para no anquilosarse fue probada y sus resultados fueron únicos. Se requería de un medio y de un grupo, y por supuesto, de talento. Se trataba de cuestionar y romper con lo establecido.

En el siglo XIX, en México, podemos ubicar a los escritores en torno de la *Revista Azul*, y por supuesto de la *Revista Moderna*, por ejemplo. En las primeras décadas del siglo XX la generación del Ateneo de la Juventud (1909-1914), que llegó a tener cerca de un centenar de miembros, tuvo como medios de expresión *Savia Moderna* (marzo-julio de 1906) y con sólo un número, *La Nave* (mayo de 1916); el grupo de los Estridentistas (1921-1927), considerada la primera vanguardia del siglo en México, se cobijó bajo el resguardo de *Irradiador. Revista de Vanguardia. Proyecto internacional de nueva estética* (septiembre-noviembre de 1923) y *Horizonte. Revista Mensual de Actividad Contemporánea* (abril de 1926-mayo

[3] Addy Cauich Pasos. Las vanguardias en México, documento sin publicar. Esta sección y las referidas en las notas 4 a 6 son parte de un intercambio de ideas entre José de Jesús Arenas y Addy Cauich el día 17 de febrero de 2020 vía electrónica. Agradecemos a Cauich sus comentarios que sirvieron para la construcción de esta sección.

de 1927); los miembros del denominado grupo sin grupo, de Contemporáneos (1928-1931), harán lo propio con su obra individual y con su revista *Contemporáneos* (1928-1931), que circuló entre los intelectuales, académicos y estudiantes durante sus 43 números de existencia.

La generación de la ruptura, la de la Casa del Lago, experimentaría y trasmitiría con sus obras nuevas alternativas artísticas. Además, muchos de sus miembros ocuparían cargos en puestos clave para el desarrollo cultural del país. Carlos Monsiváis sostenía que el periodo de 1958 a 1965 marcó el inicio de la democratización de la cultura, con la UNAM como epicentro de la vanguardia. No hay que olvidar que Jaime García Terrés se encontraba al frente de la Difusión Cultural de la Universidad, hecho que posibilitó que los factores de integración, los procesos de difusión y las tendencias estéticas de la ruptura alcanzaran un momento de clímax.[4]

Hablamos de los años en los que los nombres de los escritores más importantes ocupaban algún cargo dentro del mecanismo cultural del país, en el que la cultura tenía un lugar preponderante en el desarrollo e integración. Juan Vicente Melo y Tomás Segovia coordinaban la Casa del Lago, Juan García Ponce era jefe de redacción de la *Revista de la Universidad de México*, y el joven José de la Colina, que a los 18 años comenzaba su carrera como periodista y crítico de cine, iniciaba sus colaboraciones en la misma revista en la que García Ponce era jefe de redacción. Jóvenes intelectuales que trabajaron en la formación de un nuevo público, que proclamaba el fin del nacionalismo cultural dentro de los terrenos universitarios.[5]

Al hojear las revistas y primeras ediciones de estos grupos, puede uno darse cuenta de la importancia que han tenido dentro de las letras y artes del país. Los grupos de vanguardia iniciaron de manera oficial sus trabajos en la década de los veinte, basta mencionar la novela corta *La señorita Etcétera* (1922), de Arqueles Vela, que será parteaguas en el canon de la novela mexicana. Cuarenta años más tarde, en el mismo género, *Aura* (1962), de Carlos Fuentes, y es durante esa década que se

[4] *Idem.*
[5] *Idem.*

da el llamado *boom* latinoamericano, que irrumpe y renueva la sensibilidad poética y narrativa de los escritores del México posrevolucionario.

Los jóvenes comienzan a interactuar con la sociedad de manera más directa, unos lo hacen con la caballera larga y blandiendo la bandera con el símbolo de la paz y el amor; los artistas llevan sus inquietudes "más allá de la pura preocupación artística, formal o técnica":[6] el arte está en la calle, una nueva ruptura se está gestando, y como bien lo expresa Carlos Monsiváis, en los sesentas vemos la "última década de la ciudad recurrible y amistosa, la relación entre el periodista cultural y sus lectores aún disponía de respuestas inmediatas, y una nota levantaba agrias discusiones en cafés y encuentros callejeros".[7] Parece ser que por fin los extremos están por unirse, así "la poesía hermética, convive con una poesía 'de la calle', acerba y desprendida de las antiguas sujeciones, que encuentra exponentes tan brillantes como Jaime Reyes y Ricardo Castillo".[8] Es la década de la nueva cultura urbana, de las novelas de Gustavo Sainz y José Agustín, de los temas marginados, que trabajan Armando Ramírez, Emiliano Pérez Cruz, Gustavo Masso; novelas con temas gay o la nueva literatura policiaca.

II

El presente volumen ofrece a los lectores nueve estudios sobre algunos de los autores más representativos de la literatura mexicana del siglo XX, así como de ciertos episodios que han marcado momentos clave de nuestra historia literaria. El objetivo de esta obra colectiva apunta a la generación de nuevas experiencias, al volver a nuestros *viejos autores,* ya por muchos de nosotros conocidos, para analizarlos a la luz de los nuevos tiempos. La idea es generar renovadas lecturas, de obras que, como

[6] *Idem*.
[7] Carlos Monsiváis, "En el vigesimoquinto aniversario de *La Cultura en México*". Ils. de Ulises y Naranjo, en *Siempre!*, 5 de marzo de 1987, núm. 1300, p. 38.
[8] *Ibid.*, p. 47.

diría Vicente Quirarte, modificaron "la manera de narrar" y nos obligan "a replantear los alcances y los métodos tradicionales" con los que hemos observado cómo se ha construido nuestra literatura y su lenguaje a través de los tiempos.

La propuesta de Quirarte, que antecede a los estudios aquí abordados, nace a raíz de las agudas observaciones que realiza sobre el *Museo poético* de Salvador Elizondo. Escrito que nos sirve de entrada y pauta para la comprensión de los capítulos que componen el volumen: la exploración del lenguaje, la comprensión de una literatura en movimiento y el estudio de los objetos verbales, son los elementos de consulta y análisis que motivan las siguientes páginas.

A raíz del manifiesto de lectura propuesta por Quirarte, inauguramos el volumen con el texto de Pablo Mora titulado "Tradición y novedad: un repaso de la obra Pedro Requena Legarreta (1893-1918)", que propone una revisión a la obra del joven escritor que no ha recibido todavía la atención que merecen sus escritos, aun cuando fue uno de los poetas que encabezó el proyecto *Pan-American Poetry*. Una de las premisas que guían el texto es responder a la pregunta, ¿quiénes fueron los escritores que lograron consolidar el movimiento panamericanista que floreció entre 1915 y 1919?

Hay dos elementos necesarios para crear un puente cultural entre los seres humanos y las naciones; éstos son la lengua y el medio en que se dan a conocer las creaciones: libros, revistas, publicaciones periódicas y traducciones. Así lo entendió Requena Legarreta, como lo demuestra al frente de *Pan-American Poetry,* cuando junto con Salomón de la Selva ayudó a construir los puentes de comunicación entre los autores de lengua inglesa y los hispanohablantes, sobre todo entre aquellos que vivieron en Nueva York, ciudad que fue la Babel del continente americano, en el tiempo en que la crisis política y humana se tradujo en la Primera Guerra Mundial.

El texto de Pablo Mora es una invitación para acercarse a la obra de Requena, que dejó a un lado la retórica modernista para ser claro y traslúcido, y que luchó desde su "trinchera estrófica", a la que José Emilio Pacheco intituló como la "otra vanguardia". El joven que no empuñó el

fusil, pero sí la pluma, y que habría de morir como sentencia de su genio a temprana edad.

El siguiente capítulo, “Alfonso Reyes, vanguardista” de Evodio Escalante, hace una interesante lectura de los *Cartones de Madrid* publicados por el escritor regiomontano en la Ciudad de México en 1917. Escalante se pregunta sobre la trascendencia estética y literaria de dichos cartones, por lo común minimizados, pues han sido frecuentemente considerados como cuadernos de notas o trazos desordenados que el autor realizó durante sus caminatas por la capital de España.

Escalante pone en duda la naturaleza casi simplista con la que en ocasiones se ha juzgado estos cartones (circunstancia señalada hasta por el propio Reyes) y lleva a cabo una lectura sobre los enigmas que envuelven los escritos “y en el que ya se anota como un crítico de arte que está al tanto de las audacias de la vanguardia, de modo particular, las que atañen al movimiento cubista que él experimenta a través de su cercanía con el pintor Diego Rivera, con quien ya convivió en París”. Y también se cuestiona si es posible ubicar al escritor regiomontano como un autor vanguardista; es así como surge la pregunta obligada, ¿es Reyes un vanguardista moderado, un radical, un nostálgico del pasado o un militante actual? ¿Es correcta esa visión de clásico de clásicos con la que muchas veces se le ha clasificado en la historia de nuestras letras nacionales? La respuesta de Escalante es clara y abarca tres aspectos: el tiempo (su actividad literaria entre 1914 y 1924), la actitud (nunca se proclamó vanguardista, pero su escritura entre las fechas mencionadas presupone una vanguardismo individual y acotado a la letra de sus textos) y, finalmente, los géneros literarios trabajados (en los cuales aparecen rasgos vanguardistas en la prosa tanto narrativa como ensayística, pero no así en la poesía).

Para los jóvenes artistas de finales del siglo XIX y durante casi todo el siglo XX, como ya lo señalamos, las publicaciones periódicas y los grupos generacionales (o constelaciones), representaron importantes trincheras para expresar ideas, manifestar desacuerdos, generar rupturas y, por último, establecer continuidades. El destino de sus escritos quedó registrado en los suplementos culturales de los diarios nacionales y locales, así como

las revistas en boga, pero también fueron reunidos en volúmenes editados por instituciones gubernamentales o universitarias, en algunos casos en ediciones pagadas por el mismo autor o por sus mecenas culturales. Sin duda alguna, las revistas fueron importantes herramientas e instrumentos de vanguardia. Pero en franca paradoja, a la vuelta de los años, la producción artística quedó resguardada en bibliotecas, hemerotecas, archivos (públicos o privados), con lo que alcanzó, de manera irónica, las proporciones y las formas del arte-objeto que resguardan los museos, que pueden llegar a ser instituciones rígidas, administradas con criterios conservadores en toda la extensión de la palabra (imagen heredada de los siglos XVIII y XIX, y vigente durante casi todo el XX).

En esta dirección, Silvia Pappe, en "Cuando los cronotopos vanguardistas alcanzan la noción de museo", realiza un agudo recorrido sobre el significado de esta paradoja. Concentra su atención en las vanguardias históricas (las desarrolladas durante las primeras décadas del siglo veinte) y su relación con los museos, entendidos como instituciones culturales oficiales, es decir, desde su concepción decimonónica.

Pappe señala que, a contrapelo con la misión conservacionista de los museos de entonces, los productos vanguardistas "se caracterizan por la pretensión de transformar o incluso nulificar lo que se acostumbra entender por obra de arte o literaria. Los autores vanguardistas se mofan de la idea de un canon literario, de la crítica, del público y, en general, de lo establecido". La propuesta de la autora consiste en reinventar la noción de museo, en repensar "la relación entre museo y objetos exhibidos, con el fin de no perder la esencia de las características vanguardistas de ruptura, de lo experimental, de lo provocador que fue en su momento", y que tuvo distintos impactos públicos e implicaciones.

Pappe concentra su atención en las rupturas que se producen con la presencia de la estética vanguardista, desavenencias en todos sus niveles: tiempo, espacio, discurso, autor, sujeto o personajes, que además "destacan por sus puntos de fuga y alteran la percepción".

El siguiente capítulo, "Maiakovski en México: las huellas rojas de una nube en pantalones", de Elissa J. Rashkin, reconstruye instantes relevantes

de la visita del poeta ruso a México en el verano de 1925. Su corta estadía, si bien no tuvo repercusiones mayores en la cultura y la política nacionales, sí representó un importante momento de contacto entre ambos países, la recién formada Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (la ahora extinta URSS) y México; también marcó un hito entre el máximo representante de la vanguardia soviética del momento y grupos ligados a las izquierdas mexicanas y a los movimientos revolucionarios. La estancia de Vladimir Maiakovski fue breve, la finalidad de su viaje estaba enfocada a la interacción con agrupaciones comunistas en los Estados Unidos.

Rashkin, no obstante, apela a los apuntes realizados por Maiakovski sobre la vida en México, (publicados en ruso en 1926 y más tarde traducidos como *Mi descubrimiento de América*), en los que sostiene que, aunque tienen algo de "fugaces o superficiales, también arrojan luz sobre ciertas redes de sociabilidad" que se establecieron y no han sido todavía estudiadas. Cuatro momentos destacan al análisis de la autora: los encuentros con el agrarista Úrsulo Galván, con los comunistas Rafael Carrillo Azpeitia y Xavier Guerrero y, finalmente, con el agrarista, ferrocarrilero y comunista Francisco J. Moreno, que si bien no tuvieron que ver abiertamente con la vanguardia cultural sí lo hicieron con la vanguardia política. A partir de esta apreciación, la autora analiza los vínculos entre las esferas culturales y políticas de la izquierda mexicana.

El siguiente texto, "Diego Rivera y los Contemporáneos: mitos y verdades", de Anthony Stanton, realiza un recorrido por la relación que se dio entre el pintor y muralista guanajuatense y algunos miembros o simpatizantes del llamado grupo sin grupo. Sumerge al lector en un estudio sobre la memoria que conserva la historia oficial de nuestra cultura, que para el autor con frecuencia se degrada en oposiciones maniqueas y reduccionistas. A partir del cuestionamiento de presupuestos simplistas de la historia canónica, que suelen engendrar una imagen monolítica, unívoca e inamovible, Stanton se propone ir más allá de esta visión y emprende un análisis profundo, informado y detallado de un momento rico y complejo de nuestra historiografía cultural al destacar sus rasgos dinámicos, contradictorios y multifacéticos. Logra reconstruir parte de

un inmenso mosaico hecho de una pluralidad de voces unidas por su conciencia compartida de ser protagonistas de la construcción de una cultura moderna en el México posrevolucionario. De lo que se trata, afirma el autor, es de someter a la crítica los esquemas estereotipados que hemos heredado.

El estudio de Stanton, por supuesto, no desestima ni niega las profundas crisis y rupturas engendradas en México tanto en la literatura como en el arte de la época posrevolucionaria. A partir de estos señalamientos, el investigador analiza las amistades y las polémicas, los encuentros y los desencuentros que se dieron entre Diego Rivera y Salvador Novo, Carlos Pellicer, Antonieta Rivas Mercado, Gabriel García Maroto, Samuel Ramos, Jorge Cuesta, Agustín Lazo y Xavier Villaurrutia. Las desavenencias surgieron a raíz de los murales que pintaba el primero en la década de 1920, las cuales fueron respondidas (y a veces originadas) en la poesía, los ensayos y la pintura que daban a la luz pública los segundos. La conclusión de Stanton es que "la creencia generalizada de que hay una permanente enemistad entre Diego Rivera y los escritores y artistas conocidos como los Ulises o Contemporáneos, la idea de que constituyen dos polos opuestos e irreconciliables, es no sólo una simplificación excesiva de la compleja realidad del momento, sino que constituye uno más de los mitos maniqueos que desfiguran y empobrecen la cultura mexicana moderna".

En el capítulo "El soneto como vehículo de tradición e innovación: *Sonetos* (1949), de Jaime Torres Bodet, y *Práctica de vuelo* (1956), de Carlos Pellicer", Alberto Vital estudia los rasgos vanguardistas que observa en las obras antes mencionadas; se indaga aquí la posibilidad de que ambos poetas hayan aprovechado recursos de las vanguardias de los años veinte y treinta para redactar sus obras de madurez. En esta dirección, el autor explica cómo el soneto se convierte en el vehículo idóneo para innovar sin romper con la tradición.

Resulta destacable la consideración que hace el autor, de que Torres Bodet y Pellicer participaron de los movimientos innovadores de la lengua que caracterizaban a la literatura nacional y por ello la hipóte-

sis inicial de su disertación es: ¿qué tanto, y hasta qué punto, los recursos literarios de sus afiliaciones tempranas impactaron en sus obras tardías?

En un segundo momento, el autor observa si "para responder a la cuestión acerca de los rasgos vanguardistas en los sonetos de estos poetas, habrá que recordar las innovaciones de la lengua literaria desde, por lo menos, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud y Stéphane Mallarmé":

> Se haría necesaria [considera Vital] una pesquisa para averiguar cómo fueron apareciendo los sonetos de *Práctica de vuelo* en distintas épocas y contextos entre 1929 y 1956. Ahora bien, aquí de cualquier modo se trata, antes que nada, de revisar cómo aprovecha Pellicer la tradición del soneto para exponer una serie de contenidos religiosos, en la encrucijada de una tradición lírica y un conjunto de ideas y experiencias personales, con la posibilidad de que en estos empeños acarrearan algunos recursos y trazos de las vanguardias: ¿religión tradicional e innovación se compaginaron en sus sonetos? En cuanto a Torres Bodet, habrá que reflexionar acerca de si incorporó –y cómo– elementos de la vanguardia en un género tan estricto como el soneto.

En el siguiente estudio, "Los Contemporáneos en *La Cultura en México*", José Arenas realiza un recuento de los miembros de este grupo que colaboraron entre los años 1962 y 1971 en uno de los suplementos culturales más importantes de la segunda mitad del siglo XX: *La Cultura en México*, espacio que estuvo a cargo de Fernando Benítez por aquellos años. Además de hacer un recuento numérico, Arenas destaca la relevancia del suplemento como museo literario en el que integrantes de distintas generaciones "se dieron cita" para nutrir aquellas páginas que aparecían insertas en la revista *Siempre!*

Debe destacarse la presencia de algunos Contemporáneos en los números de esa publicación que evidencia el reconocimiento que el director les otorga, así como el interés que suscita entre los lectores; al menos cuatro de los integrantes se encuentran vivos en el periodo de vida

de la publicación. Entre las páginas del suplemento los Contemporáneos convivieron con estridentistas, con la generación del Medio Siglo e incluso con los poetas de la cultura clásica, como los poetas modernistas de finales del siglo XIX. Se trata de una publicación que hoy podemos entender como un museo que canonizó un sinnúmero de obras que han transitado por la historia de nuestras letras.

Cierra el presente volumen el ensayo de Fernando Curiel, en "Museos vanguardias", donde analiza el papel que han jugado los museos en el México de la segunda mitad del siglo XX, y sus contextos literarios y artísticos. Sus observaciones se centran en la importancia que durante la segunda mitad del pasado siglo los museos dieron a las formas arquitectónicas, a los cambios en la concepción curatorial, a la distinción entre Museo Moderno y Museo Contemporáneo. Su reflexión aborda también el papel de la alta y baja burocracia en la administración y transformación de los museos y de sus propuestas. "Coleccionistas especuladores, especuladores a secas, *arqui-stars*, curadores, cogollos directores dependientes del Mercado Global del Arte" caen bajo su lupa y observación.

Sin desestimar la importancia de las nuevas transformaciones experimentadas, y apelando a la urgencia de actualizar la museografía y museología en estas instituciones, Curiel reflexiona sobre la función de esos espacios "en construcción; horno de identidades; dispositivo pedagógico; territorio de reivindicaciones ciudadanas; oferta de consumo cultural; arsenal ideológico. Y movilización de instancias, creadores y públicos". Ante este panorama de profundas influencias y connotaciones ideológicas, identitarias, Curiel propone iniciar una revisión de la imagen de la institución museo, al subrayar el histórico papel que la UNAM jugó a partir de la apertura del campus en Ciudad Universitaria en los contextos culturales donde interactúan escritores, intelectuales y artistas.

El presente volumen, como el lector habrá ya observado, constituye un diálogo entre distintas generaciones: sus afinidades, sus rupturas, sus instrumentos vanguardistas de trabajo (que tanto lo fueron las publicaciones periódicas como sus propias obras literarias y artísticas, e incluso

las constelaciones de las que formaron parte) con los que buscaban indagar en sus más hondas inquietudes, además de que, como expresó Vicente Quirarte sobre los Estridentistas, buscaban: "constituirse en una verdadera célula militar con un objetivo específico: demoler desde los cimientos cuanto la tradición había erigido a través del tiempo".[9]

[9] Vicente Quirarte, "Presentación", en *Nuevas vistas y visitas al estridentismo*. Coord. de Daniar Chávez y Vicente Quirarte, Toluca, Estado de México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2014, p. 8.

Cauich Pasos, Addy. Las Vanguardias en México, documentos sin publicar.

Clark de Lara, Belem y Speckman Guerra, Elisa, ed., *República de las Letras. Asomos a la cultura del México decimonónico*. (*Ida y regreso al siglo XIX)*. México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 2005 (vol. I, Ambientes, asociaciones y grupos, movimientos, temas y géneros literarios), 414 pp.

Chávez, Daniar y Quirarte, Vicente, coord., *Nuevas vistas y visitas el estridentismo*, Toluca, Estado de México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2014 (Colección Arte, Serie Ensayo).

Monsiváis, Carlos. "En el vigesimoquinto aniversario de *La Cultura en México*", suplemento *La Cultura en México*, en *Siempre!*, 5 de marzo, núm. 1300, 1987. Texto ilustrado por Ulises, y Naranjo.

Nervo, Amado. *Obras completas 1*. Rec. pról. y notas de Francisco González Guerrero (Prosas), Alfonso Méndez Plancarte (poesías), México, Aguilar, 1991 (Grandes clásicos) (tomo I, 1495 pp.; tomo II, 1933 pp.).

Noticia: *Museo poético* de Salvador Elizondo

VICENTE QUIRARTE
Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM

En 1974 hizo su primera salida al mundo el *Museo poético* de Salvador Elizondo. Es una edición de gran tiraje, de papel barato, dirigida evidentemente al público estudiantil, de manera particular a los estudiantes extranjeros. El autor de la selección y del imprescindible prólogo es Salvador Elizondo, el niño terrible de la literatura mexicana, el irreverente heterodoxo, que agradecía sinceramente sus logros académicos. Gracias a la publicación de sus cuadernos, lograda por la valiosa intervención de Paulina Lavista, podemos enterarnos de que Elizondo colocaba en piedra blanca aquellos hitos que consideraba sucesos fundamentales de vida: el inicio de sus clases en la Facultad de Filosofía y Letras en 1968, su ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua o a El Colegio Nacional. De ahí que no sean pura retórica las palabras que aparecen al frente de la antología: "Agradezco muy cumplidamente al licenciado Raúl Ortiz y Ortiz, director de la Escuela de Cursos Temporales, la amable invitación que me ha hecho para ejercer una delicada opción entre los frutos más bellos de la poesía mexicana".[1]

Alrededor de la fecha de aparición de su libro tuve el privilegio de ser alumno de Salvador Elizondo, quien en la Facultad de Filosofía y Letras impartía un inolvidable taller de creación literaria durante el cual nos enseñó a desacralizar las estructuras y a no tomarnos tan en serio para tomar en serio a la escritura. Por supuesto que yo sabía el monstruo que teníamos enfrente, y el profesor Elizondo llegaba, ataviado con su

[1] Salvador Elizondo, *Museo poético, antología didáctica de la poesía mexicana moderna para uso de los estudiantes extranjeros de la escuela de cursos temporales*. México, UNAM, 1974 (Textos universitarios), p. XI.

saco de *tweed* y sus *blue jeans*, irreverente y provocador, feliz como el niño travieso que nunca dejó de ser. Pero a la hora de examinar los textos ponía toda su atención crítica. No puedo olvidar cuando di lectura a un poema de la serie *Circe victoriosa*, cuyos versos finales dicen:

Sólo la prudencia y el valor del héroe
impiden dar la orden
de virar el timón hacia tus islas.[2]

El profesor Elizondo arqueó la ceja y se preguntó si los barcos de Ulises tenían realmente timón y si semejante aditamento ya se había inventado y generalizado entonces. Su lección fue más allá de la observación momentánea, pues allí comencé a darme cuenta de la enorme responsabilidad que reviste escribir. Con el paso del tiempo he descubierto que debajo de cada frase de *Farabeuf,* esa que por convención llamamos novela, hay una profunda investigación, un inventario de los códigos fisiológicos, y una obsesiva exploración del lenguaje, como debe de ser cuando se trata de una obra que quiere ser mayor. La obligación de un autor, según la exigencia de Cyril Conolly, es escribir al menos una obra maestra, y Elizondo la consumó. Por su heterodoxia y su solidez, habría que considerar su vecindad con *José Trigo* (1966) de Fernando del Paso, *Morirás lejos* (1967) de José Emilio Pacheco y *Los peces* (1968) de Sergio Fernández, obras que igualmente modifican la manera de narrar y obligan al lector a replantear los alcances y los métodos tradicionales de la novela y del lenguaje.

Cuando en 1974 apareció la primera edición de *Museo poético* nadie hablaba de museos interactivos. La palabra *Museo*, que evoca estatismo y contemplación devocional, parecía negar la *Poesía en movimiento*, título y manifiesto de la antología que había hecho su primera aparición en 1966 bajo la batuta de los principales poetas del momento. Elizondo

[2] Vicente Quirarte, *El tiempo y sus mastines*. Posfacio de Jorge Esquinca, México, El Colegio Nacional, 2018, p. 24.

agradece en su prólogo las antologías preparadas anteriormente por Antonio Castro Leal, Carlos Monsiváis, Gabriel Zaid y Jaime Labastida, pero advierte que la suya es una selección de poemas y de poetas, es decir, que no aspira a ser una historia de la literatura mexicana sino ofrecer ante el lector los objetos verbales que mejor han marcado el gusto y estilo de una época.

Pero volvamos al título: en la segunda acepción del diccionario, *museo* es el "lugar donde, con fines exclusivamente culturales, se hallan y exponen objetos notables, pertenecientes a las ciencias y artes…".[3] El museo es la evolución del gabinete de curiosidades inaugurado en el Renacimiento, para exhibir aquellos objetos que merecían un lugar especial porque eran dignos de ser vistos. En tal sentido, la antología de Elizondo cumple la función de ser un espacio donde se muestran objetos verbales, poemas. Al respecto dice: "El poema es una cosa hecha de lenguaje, no de anécdotas ni de material autobiográfico o biográfico, tiene una forma de existencia particular que lo identifica en ciertos aspectos (los que atañen a la técnica) similares a los que animan las otras artes: tono, modo, ritmo, melodía en su aspecto musical…".[4]

Salvador Elizondo constituye una generación en sí mismo, y sus lectores están por nacer. El Fondo Editorial Tierra Adentro publicó en 2011 el volumen *Cámara nocturna*, en el que varios jóvenes exploran en sus ensayos los diversos caminos transitados por el autor. Para los fines de este trabajo cito el de Manuel Iris, titulado "Salvador Novo, poeta", en el cual cita el libro *Poemas*, que Elizondo se encargó de expulsar de sus *Obras completas*.

De ahí que, en su antología –arbitraria y personal como todas– leamos los poemas encontrados por Elizondo, pero además su propia idea del poema, como un ente autónomo que puede sobrevivir a su propio creador, incluso que *es* a pesar de los avatares de su propio creador. La

[3] *Diccionario de la lengua española*. Edición del Tricentenario, 23.ª edición, Italia, Real Academia Española, 2014, p. 1514.
[4] Salvador Elizondo, *op. cit.*, p. XVI.

selección correspondiente a López Velarde no incluye los poemas más repetidos, sino que constituye una breve biografía del ser contradictorio y el espléndido poeta que fue el "padre soltero de la poesía mexicana", como lo llama Hugo Gutiérrez Vega. Destacan los poemas de Renato Leduc, es admirable el soneto único –en ambos sentidos– de Elías Nandino y encuentra un sitio de honor el poema "Civilización" de Jaime Torres Bodet, expulsado y hasta satanizado por la mezquina República Literaria.

Una segunda edición del *Museo poético* de Salvador Elizondo apareció en Editorial Aldus en 2002, con un dibujo de mano del autor en la portada. La faceta de Elizondo como explorador y practicante plástico es otro de los caminos que aún están por explorarse.

A diez años de la partida física de Salvador Elizondo, en 2006, El Colegio Nacional organizó entonces una serie de actividades artísticas, académicas y lúdicas para reconstruir los múltiples caminos de este autor. Dieron inicio con una exposición de imágenes y objetos preparada por Paulina Lavista, compañera de viaje del gran escritor, y fotógrafa a quien debemos imágenes impresas no sólo en el papel sino en la imaginación colectiva.

Salvador Elizondo ingresó formalmente a El Colegio Nacional el 28 de abril de 1981. Su lección inaugural llevó por título *Ida y vuelta: Joyce y Conrad* y en ella comienza por desarrollar el concepto del viaje para más adelante referirse a Joseph Conrad y James Joyce, con la promesa de dedicar a ellos sus conferencias, como puede verse en los libros resultantes de su pasión crítica.

Al evocar a Conrad, Elizondo señala: "el lenguaje de este autor produce… la sensación de estar ante algo que no es producto o resultado de una operación meramente técnica de la escritura… sino como ante la manifestación escueta y deslumbrante del arte, en el sentido mágico de esta palabra".[5]

[5] Salvador Elizondo, *Ida y vuelta: Joyce y Conrad*. Discurso de ingreso (28 de abril de 1981). Salutación Jesús Kumate. Contestación Ramón Xirau, 2013, p. 19.

Lo anterior puede afirmarse también del autor de *Farabeuf.* A medio siglo de la primera publicación de un libro inagotable, queda manifiesta la maestría escritural de su autor, pero también, su papel como antecesor del arte conceptual. Aunque la escritura fue su pasión constante y a ella debemos páginas inolvidables, fue de los primeros artistas que desde su juventud supo que la búsqueda es más importante que el resultado.

Gracias igualmente a Paulina Lavista, podemos asomarnos a las páginas de los *Diarios* del escritor, y ver el asombro y la incredulidad que lo invadían cuando en la entrada del 10 de noviembre de 1980 anota que ha llegado la noticia de El Colegio Nacional donde se le designa como uno de sus miembros. En mayúsculas se encuentra esta frase que debemos llevar como fe de vida: "MIENTRAS MÁS ASCIENDAS MÁS DURA SERÁ LA CAÍDA. MANTÉN LO MÁS QUE PUEDAS EL EQUILIBRIO ENTRE TU VANIDAD Y TU VERDAD ÍNTIMA. NO ERES NADIE".[6] Por eso Salvador Elizondo es grande y nunca dejará de serlo.

[6] Salvador Elizondo, *Diarios 1945-1985*. Selec., pról. y notas de Paulina Lavista, Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 266.

Bibliografía

Diccionario de la lengua española, 23a. ed., Edición del Tricentenario, Italia, Real Academia Española, 2014.

Elizondo, Salvador, *Museo poético, antología didáctica de la poesía mexicana moderna para uso de los estudiantes extranjeros de la escuela de cursos temporales.* México, unam, 1974 (Textos universitarios).

________, *Ida y vuelta: Joyce y Conrad*. Discurso de ingreso (28 de abril de 1981). Salutación Jesús Kumate. Contestación Ramón Xirau, 2013.

________, *Diarios 1945-1985*. Präl., selec. y notas de Paulina Lavista, México, Fondo de Cultura Económica, 2015.

Quirarte, Vicente, *El tiempo y sus mastines*. Posfacio de Jorge Esquinca, México, El Colegio Nacional, 2018.

Tradición y novedad: un repaso a la obra de Pedro Requena Legarreta (1893-1918)

Pablo Mora
Biblioteca Nacional de México, UNAM

Modernismo y panamericanismo

Hace poco más de una centuria, Pedro Requena Legarreta murió en la ciudad de Nueva York a causa de la influenza española, a la edad de 25 años, un diciembre de 1918. Desde 1915, poetas amigos como Salomón de la Selva (1893-1959) y otros, encabezaron un proyecto que llevó por nombre *Pan-American Poetry,*[1] propuesta que buscó crear puentes entre los países americanos en lengua inglesa y los hispanohablantes. Particularmente, este objetivo se comenzó a plasmar en la prensa periódica y en las revistas literarias como resultado, no sólo de la presencia hispanoamericana de escritores modernistas y posmodernistas con editores y poetas norteamericanos modernos con intereses comunes, sino bajo el halo de un panamericanismo promovido en los años de la Guerra Mundial por el presidente Woodrow Wilson (1856-1924). Quienes participaron en este movimiento cultural y poético fueron sobre todo escritores recién llegados a Nueva York como Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) y Santos Chocano (1875-1934), entre otros, y, por la parte norteamericana, poetas y editores como William Carlos Williams (1883-1963), Thomas Walsh (1891-1949), Edwin Markham (1852-1940), etcétera. Ya desde la revista *Others* (1916-1918) aparecieron poemas en traducción de hondureños, colombianos (Asunción Silva), peruanos (Santos Chocano), etcétera.

[1] *Cf.* Peter Hulme, *The Dinner at Gonfarone's, Salomón de la Selva and His Pan-American Project in Nueva York, 1915-1919*, Liverpool, Liverpool University Press, 2019.

El caso de Salomón de la Selva es definitivo porque encabezó, en buena medida, dicho proyecto y lo hizo no sólo a través de la traducción, sino –de manera novedosa– mediante la adopción del inglés como lengua original para la publicación de su primer poemario: *Tropical Town and other poems* (1918). En ese sentido la traducción se convirtió en un instrumento con otras intenciones y alcances, bajo nuevos objetivos de vinculación, sin fronteras, que generaron formas de expresión más directas y coloquiales en una urbe con ritmos acelerados. La poesía y la traducción desafiaron una necesidad inmediata de trasladar y comunicar mundos culturales con cadencias distintas, generadas por la presencia de migrantes en una metrópoli que apostaba por el cosmopolitismo originado en muchos modernismos.

Si como dice Peter Hulme (2019), Rubén Darío pasó la antorcha a Salomón de la Selva cuando llegó a Nueva York unos meses después de su arribo, en 1915, entonces la historia del modernismo tiene una múltiple genealogía que permite registrar –contra cierta parte de la historia literaria tradicional– la presencia cosmopolita de dicho movimiento hispanoamericano. De tal suerte podría tomarse en cuenta y colocarse como uno de los antecedentes del *modernism* de Pound, de Joyce y de Eliot. Lo anterior suena a un desafío historiográfico, pero es posible vislumbrarlo si también incluimos el mencionado movimiento del panamericanismo que se dio entre 1915 y 1919, el arielismo de Rodó de 1900 y el incremento de la migración mundial generada por las guerras. En el caso de los hispanoamericanos, fue notable la presencia de algunos escritores como el mismo Rubén Darío (1867-1916), Pedro Henríquez Ureña, José Juan Tablada (1871-1945), Martín Luis Guzmán (1887-1976), José Vasconcelos (1882-1959), Santos Chocano, Luis Marín Muñoz (1898-1980), Amado Nervo (1870-1919), Joaquín Méndez Rivas (1888-1966), Antonio Castro Leal (1896-1981) y hasta un joven más discreto, pero brillante traductor y poeta, como Pedro Requena Legarreta, escritor de la misma edad que Salomón de la Selva. Por distintos motivos políticos y familiares la concertación de estos escritores conjuró un movimiento de coincidencias afines en el exilio, que permitieron la conversación y las

tertulias como formas de cohesión cultural. Para ese lustro ya se había convertido el tabasqueño erudito en "el príncipe gentil de los cenáculos artísticos hispanoamericanos".[2]

Pedro Requena: traducción y posteridad

"El poeta se adelantó a su cita con la muerte, bien equipado para no morir del todo", concluyen los editores Agustín Loera y Chávez y Antonio Castro Leal, al referirse a Pedro Requena y su libro de traducciones la *Antología de poetas muertos en la guerra (1914-1918)* de 1919.[3] En efecto, estas palabras dichas hace ciento un años, parecen seguir estando vigentes. A pesar de ser un poeta que murió joven y que contó con varios homenajes después de su muerte, el mismo Vasconcelos pidió trasladar sus restos a México y le rindió un homenaje en 1923; las menciones de admiración han sido muchas, pero muy pocos se han dedicado a estudiar las verdaderas aportaciones de Requena a la literatura. En su prólogo a *Poesías líricas*, Rafael López ofrece esta imagen de Requena:

> Ahora "Cvltvra" lo presenta a sus lectores con un timbre más personal y eminente; como a uno de los poetas más jóvenes y cultos de la generación contemporánea, apto para envolver con un largo laurel la mente pensativa de la patria [...]. Asombra la labor literaria que realizó este efebo de veinticinco años, favorecido con todos los dones de la vida. A la edad en que otros se embarcan hacia la Cólquida o Citerea, hambrientos de emoción y de aventuras...[4]

[2] Agustín Loera y Chávez, "La joven literatura mexicana", en *México Moderno. Revista de Letras y Arte*. México, 2, núm. 7, 1 de febrero de 1921, p. 48.
[3] Antonio Castro Leal y Agustín Loera y Chávez, *Antología de poetas muertos en la guerra (1914-1918)*. México, Ediciones El Equilibrista, 2014, p. 19.
[4] Pedro Requena Legarreta, *Poesías escogidas del libro en preparación "poesías líricas"*. Pról. de Rafael López, México, Cvltvra, 1921, pp. 5-6.

Recientemente en el 2014, apareció una nueva edición de los poemas de la gran guerra bajo el sello de El Equilibrista; un libro importante, sin duda, que efectivamente, poco se comentó y, salvo contadas menciones a su obra poética en alguna historia literaria, se ha estudiado poco su labor como traductor dentro de las historias de literatura.[5] A pesar de los escasos años de vida de Pedro Requena, si bien su producción no fue muy abundante, ciertamente sí fue significativa. En todo caso, el valor de sus aportaciones líricas parece que corre menos por el lado de su propia poesía como poeta original, y va más por el lado de sus traducciones, porque ahí exhibió más una suerte de necesidad literaria de exploraciones que pone de manifiesto los límites de su laboratorio literario, a la luz del panorama de la poesía mexicana y modernista en la segunda década del siglo XX, en plena Revolución Mexicana y durante la Primera Guerra Mundial.

Requena es conocido, sobre todo, por sus traducciones de los poemas *Gitanjalí. Poemas místicos por Rabindranath Tagore* (traducciones y paráfrasis en verso castellano por Pedro Requena Legarreta, prólogo de Joaquín Méndez Rivas. México: [s.n.], 1918), y por la ya mencionada *Antología de poetas muertos en la guerra (1914-1918),* publicada un año después, con traducciones sobre todo del francés e inglés. Para 1938, apareció *El jardín de los niños: paráfrasis de 16 poemas de Rabindranath Tagore* / introducción de Antonio Castro Leal. México: Cvltvra, 1938.

Del primer libro dice Méndez Rivas:

> […] gastó muchas horas en el estudio de los principios de la teología que dio origen a la obra primordial y aun llegó a escudriñar la dispersa

[5] El artículo más reciente de Guillermo Gutiérrez, lo muestra como un autor que en su "Dorada juventud" pudo ser la muestra de la culminación del Modernismo, un poeta de vigor y fuerza juvenil, que pudo cumplir su juventud y que supo madurar en su poesía, al que la forma no se le resistió", pero que "no fue promesa" como lo advirtiera Pellicer, *apud* Guillermo Gutiérrez León, "Pedro Requena: la condena y el olvido", en *La literatura mexicana del siglo XX. Estudios y apuntes*. México, Juan Pablos Editor, 2012, pp. 21-31. Al revisar su poesía lo identifica con características plenas del Modernismo.

> filosofía de los "upanishads". Conjuntamente, analizó el ritmo, la cadencia, los valores prosódicos y la métrica del bengalí [...]. A esto puede atribuirse que las composiciones en español estén más apegadas al original, a cuyo efecto le sirvieron a Requena los datos que el mismo Tagore le dio en varias entrevistas en Nueva York.[6]

El editor y amigo de Requena antes identifica un fatalismo en su obra personal, una predestinación con la muerte, que le valió la percepción generalizada de ser un poeta visionario que advirtió su destino efímero, para después referirse a su trabajo singular en las traducciones que hizo. Ante todo, Requena es un romántico: "Pero notamos que este romanticismo tenía ya en su trama, mezclada a la hebra azul del ensueño la hebra oscura, el sedimento amargo y más humanamente trágico de la vida, con la cual había de enlazarse tan prestamente la muerte".[7]

Ahora bien, es cierto que el mundo poético de Requena, aunque resistió los embates y desafíos que desplegó la escritura de un poeta vanguardista como su compañero Salomón de la Selva, en el caso del mexicano su resistencia resultó en una paradoja porque, al mismo tiempo que crea una poesía posmodernista, se adentra en la estrofa como una suerte de trinchera para resistir esos embates de su experiencia neoyorquina. Si bien es cierto que su contacto con la gran urbe estadounidense lo llevó a su tierra nativa, como lo diría más de un tabasqueño, Requena esboza los lienzos de un paisaje hindú de lengua bengalí donde hay palmeras y la flora es tropical. Por otro lado, la obra de Requena tiene su origen en los poetas griegos y latinos, de un Anacreonte, un Ovidio, un Virgilio que lleva sobre las calles de Nueva York las cadencias y estrofas de autores clásicos como sus paisanos Othón y Pagaza. Ante este panorama, Requena resulta un poeta excéntrico y algo heterodoxo que, bajo el paso impasible de esa ciudad, resiste el bombardeo de la nueva

[6] *Gitanjalí. Poemas místicos por Rabindranath Tagore*. Trad. y paráfrasis en verso castellano de Pedro Requena Legarreta, pról., de Joaquín Méndez Rivas, México [s.n.], 1918, p. X.
[7] *Ibid.*, p. VII.

metrópoli y la premonición de la muerte. Cuando explora en el fatalismo de otra lírica de juventud, de guerreros atrapados en trincheras, en otras lenguas, traduce las resonancias nuevas bajo el pulimiento de estrofas transparentes y sencillas, de claridad y desnudez, como formas de traslucir la vulnerabilidad y la fugacidad de la existencia.

> ¡Nuestra efímera hora! ¡Pasajera camina…!
> La oración en los labios solamente nos dura
> un segundo, y con ella nuestro tiempo termina
> para hacer buenas obras y pensar con dulzura.
> Del altar, en las lámparas y la luz tórnese escaza;
> la campana termina su cadencia sonora,
> y así muere invariable como himno que pasa
> ¡nuestra efímera hora![8]

Las exploraciones de Requena si bien no fueron plenamente vanguardistas, sí integraron los asomos del poeta que se sabe clásico y, en buena medida, heredero del modernismo; un escritor que adapta poesía novedosa y traduce con un ritmo natural en metros tradicionales. De Alan Seeger tradujo:

> I have a rendezvous with Death
> at some disputed barricade,
> when Spring comes back with rustling shade
> and apple-blossoms fill the air–
> I have a rendezvous with Death
> when Spring brings back blue days and fair.

[8] En una versión del poema de Leslie Coulson, Requena traduce el poema "Nuestra efímera hora" en *Antología de poetas muertos en la guerra (1914-1918)*. Comp. de Antonio Castro Leal, versiones de Pedro Requena Legarreta, México, Ediciones El Equilibrista, 2014, p. 49.

Tengo una cita con la Muerte
en una trágica trinchera
cuando retorna primavera
regando flores en su viaje,
tengo una cita con la muerte
bajo su límpido celaje.[9]

Requena, en efecto, en sus exploraciones en la poesía en otras lenguas, recrea una multiplicidad de voces que apuntan a una lírica temática y formalmente novedosa, más allá de la retórica modernista y los distanciamientos retóricos del propio Enrique González Martínez. Si tuviéramos que ubicar los asomos hacia esa nueva poesía de Requena, habría que tomar en cuenta su cosmopolitismo muy temprano, sus viajes y exilio en plena Revolución Mexicana –a raíz del asesinato de Madero y la presidencia de Adolfo de la Huerta– en un periplo en EUA, en Europa y luego, su estancia definitiva en Nueva York entre 1914 y 1918. El poeta en sus últimos años de vida desplegó una estrofa natural y espontánea que muestran una "exuberante facilidad de versificar", lo que "le permitió encontrar la manera simpática y acertada de transmitir, con los encantos del original, en la donosura de nuestra lengua, los gritos de odio de veinte pueblos trágicos que se devoraban".[10]

Para el año de su llegada a la metrópoli estadounidense, las motivaciones del inicio de la gran guerra fueron el tema que marcó a muchos jóvenes y que, desde cualquier lugar del mundo, pero más aún desde Manhattan, llevó a una serie de cambios de ideales y aspiraciones. Para los poetas noveles se trató de un cambio de paradigma que enrocó la figura del guerrero tradicional o del artista dandy, por la del juvenil y entusiasta soldado que va a la guerra y que vive para contarlo. Requena, en cambio, se interna en la trinchera de la traducción. El poeta es un aristócrata que escribe como un postmodernista, pero se arroja como el

[9] *Ibid.*, versión de Pedro Requena del poema "Tengo una cita con la muerte", p. 99.
[10] Agustín Loera y Chávez, "La joven literatura mexicana", p. 49.

águila a la barricada del nido de la guerra, sublimando con un heroísmo distinto al que se había desarrollado en el siglo XIX. La modernidad, el romanticismo y la juventud provocan un entusiasmo trágico de la vida. Los poetas emprenden desde Nueva York una nueva aventura; se van despojando de la poesía clásica y bucólica de paisaje y se enfrentan a lo que Castro Leal llamará "poesía de trinchera"; una poesía de constante realidad y de un vigor único por estar basada en la vida y el canto. Pedro Requena "…sabía verter el concepto con la misma animación del original…".[11]

De Rupert Brooke tradujo "The dead":

> These hearts were woven of human joys and cares,
> washed marvelously with sorrow, swift to mirth.
> The years had given them kindness. Dawn was theirs,
> and sunset, and the colours of the earth.
>
> [Corazones tejidos de duelo y alegría,
> lavados por corrientes de júblios y penas;
> les dio bondad el tiempo, la aurora sus amenas
> caricias, y fue hermosa la luz del día.][12]

El poeta utilizó la paráfrasis como una manera de adoptar una épica rústica que acotó con la estrofa. Su personalidad lo llevó a asumir una postura más contenida. Dice Rafael López de Requena Legarreta, "entre los cilicios de la meditación y el estudio, vestía los pensamientos ajenos y los propios, con los sonoros ropajes de la poesía; como un benedictino adolescente que bordase ilustres latines en el manto de Nuestra Señora".[13]

La urbe le reveló una "luminosa soledad" entre dos extremos: la experiencia del misticismo y el descubrimiento de la poesía bengalí de

[11] Agustín Castro Leal, *op. cit.*, p. 19.
[12] *Ibid.*, p. 41.
[13] Pedro Requena Legarreta, *Poesías escogidas del libro en preparación "Poesías líricas"*. Pról. de Rafael López, México: Cvltvra, 1921, pp. 5-6.

Tagore; una fuente vital que también recogerán poetas como Neruda, Mistral y Paz, y la experiencia de la guerra, que si bien es cierto no se suma a ella como ese "soldado desconocido" de Salomón de la Selva, sí explora las fuentes de vates ingleses y franceses que participaron en ella. Los poetas mexicanos del exilio en Nueva York, aunque desde diferentes frentes, se sientan en la misma mesa de ríos urbanos atraídos por la soledad común y el arte. El mismo Tablada lo confiesa, y Vasconcelos lo reitera. Requena experimenta esa urbe, pero lo hace con sordina –como diría uno de sus contemporáneos– López Velarde: "Lejos de mis lares y del bello día/ de mi vida, plena de sol y alegría, /sobre el minutero de esta hora sombría // que cubre los cielos de espesa neblina, y oculta los astros con torpe cortina, / vuela mi memoria cual la golondrina… // Y van mis nostalgias, como los rastrojos / marchitos que el viento dispersa en despojos… /Mientras en las nubes se clavan mis ojos…".[14]

Requena continúa y ensaya a través de sus traducciones un alter ego que lo prolonga y trasciende, como desde un cementerio posmodernista y parnasiano, hacia voces inéditas y registros nuevos que, desde los escaparates de Nueva York, habitan sin la ruptura de una tradición estableciendo lazos sólidos dentro de una poesía clásica formal e inherentemente romántica. Requena, de seguir vivo unos años más, si no hubiera respaldado el "Soldado desconocido" (1919) de Salomón de la Selva, sí hubiera aplaudido dichos poemarios y compartido la poesía y tradición de poetas como Amado Nervo (1870-1919), Gabriela Mistral (1889-1957) y Leopoldo Lugones (1874-1938), entre otros.

Requena fue el bardo que en dos años mostró una producción "caudalosa", difícil de criticar literariamente, como lo advierte su editor Agustín Loera y Chávez.[15] Fue un exquisito, un dandy que encarnó antes que la decadencia, la juventud fatalista, como un "poeta desconocido". El despliegue de sus cadencias y la desnudez de sus estrofas apuntan hacia una poesía más sencilla como la de Juan Ramón Jiménez y que

[14] Ramón López Velarde, "Desde lejos", en Pedro Requena Legarreta, *op. cit.*, p. 27.
[15] Agustín Loera y Chávez, "La joven literatura mexicana", p. 48.

originó versos del cubano José Martí. Contrario al coloquialismo de su contraparte, Salomón de la Selva, Requena acompañó con su coraza transparente y vulnerable la excentricidad de un poeta sin la retórica modernista, más sofisticadamente traslúcido, un escritor que en todo caso respaldó –desde su trinchera estrófica– lo que José Emilio intituló la "otra vanguardia". Su muerte fue causa de otra guerra, la de la influenza española de 1918, que lo aniquiló vulnerable y sensible; sin duda un privilegiado, con amigos de otros países americanos, cosmopolita y heterodoxo; un joven excéntrico, erudito en la poesía mexicana que dejó estelas rítmicas de efímero resplandor como la de esos soldados jóvenes de la muerte.

Bibliografía

Castro Leal, Antonio, comp., *Antología de poetas muertos en la guerra (1914-1918)*, versiones de Pedro Requena Legarreta, México, Ediciones El Equilibrista, 2014. (1919, Cvltura.)

De la Selva, Salomón, *Tropical Town and other poems*. Nueva York, John Lane, 1918.

Gutiérrez, León Guillermo. "Pedro Requena: la condena y el olvido", en *La literatura mexicana del siglo xx. Estudios y apuntes*. México, Juan Pablos, 2012.

Loera y Chávez, Agustín. "La joven literatura mexicana", en *México Moderno. Revista de Letras y Arte*, t. 2, núm. 7, 1 de febrero de 1921.

Requena Legarreta, Pedro, *Poesías escogidas del libro en preparación "poesías líricas"*. Pról. de Rafael López, México, Cvltvra, 1921.

________, "Quiero envolver tu muerte con mi muerte"; "La ninfa y el árbol", en *Hispanic Anthology. Poems translated from the Spanish by english and North American Poets, Collected and arranged by Thomas Walsh*. Nueva York / Londres, Pullman's Sons, 1920.

Tagore, Rabindranath, *Gitanjalí. Poemas místicos*. Trad. y paráfrasis en verso de Pedro Requena Legarreta, pról. de Joaquín Méndez Rivas, Nueva York [s/e], 1918.

________, *El jardín de los niños. Paráfrasis de 16 poemas de Rabindranath Tagore*. Introd. de Antonio Castro Leal, trad. de Pedro Requena Legarreta, México, Cvltvra, 1919.

Alfonso Reyes, vanguardista

Evodio Escalante
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa

Son múltiples los enigmas que suscita una lectura contemporánea de los *Cartones de Madrid* (1917) de Alfonso Reyes. El primero de ellos tiene que ver con los datos de su publicación. Llevado por una cierta inercia, o por un descuido bibliográfico del que me confieso culpable, siempre consideré que este libro, fraguado durante la estancia española del autor, se habría publicado en el mismo Madrid, lugar donde vivió Reyes desde octubre de 1914 hasta finales de 1924 cuando una misión diplomática lo lleva de nuevo a residir en París. El grueso de la producción de Reyes en estos años, en efecto, en la que se cuentan los libros *El suicida* (1917), *El plano oblicuo* (1920), *El cazador* (1921), las cinco series de *Simpatías y diferencias* (1921-1922), *Calendario* (1924) y el poema dramático *Ifigenia cruel* (1924) aparecieron todos en Madrid, y dan testimonio de la presencia efectiva del escritor Reyes en la escena cultural y literaria de la ciudad. Dentro de esta secuencia pensé que los *Cartones de Madrid* tendrían que compartir ese mismo lugar de edición. Los lectores naturales (y además óptimos) de este libro deberían ser los propios madrileños, que acaso estarían obligados a verse retratados (para bien o para mal) en las estampas que el mismo les ofrecía. Pero no fue así. Por razones que desconozco, Alfonso Reyes decidió enviar estos textos para su publicación en México, donde Julio Torri y Manuel Toussaint se encargarían de publicarlo en la entonces muy prestigiosa editorial Cultura, poniendo como portada un aguafuerte de Francisco de Goya que va muy a tono con el contenido a veces irónico y hasta sarcástico de algunos de los pasajes del texto.

El segundo enigma tiene que ver con la ubicación genérica de los *Cartones de Madrid*. Impulsado acaso por una falsa modestia, o por el instinto simple de no recargar las tintas, en el texto preliminar del libro

titulado "A mis amigos de México y de Madrid, salud", el propio Reyes afirma que lo que da a las prensas es un cuaderno de notas y de rápidas pinceladas. Casi como que si se disculpara –o se curara en salud ante posibles críticas– escribe: "No dudo que os parezca ligero este cuaderno de notas y rápidos trazos, testimonio de lo más superficial que he visto en Madrid". ¿De lo más superficial? ¿Apuntes y meros bocetos? ¿Impresiones que pueden descartarse? ¿Serán éstos en verdad unos "primeros prejuicios de la retina" como sostiene unos renglones más adelante? Estas reservas, expresadas en el prefacio del libro, y el título mismo, *Cartones de Madrid*, hacen pensar en efecto en este libro como un abanico de "estampas", de "postales", de impresiones o escorzos retinianos, pertenecientes cuando mucho al género de la crónica. Se trataría en todo caso de imágenes que el autor califica como "superficiales" de alguien a quien la realidad de las calles de Madrid habría tomado por asalto.

No han faltado los críticos que toman a la letra las afirmaciones del autor, de donde concluyen, como lo hace Amy Katz Kaminsky, que "el enfoque de los *Cartones* es superficial", y que el contenido de sus textos "nunca se aleja mucho de lo sensorial".[1]

Algunos de los textos del libro son en efecto rápidos retratos de una experiencia madrileña. Pero el carácter "sensorial", o por decir "impresionista" de los textos, lo desmiente el autor desde el prólogo mismo, que exhibe un alto carácter intelectual y en el que ya se anota como un crítico de arte que está al tanto de las audacias de la vanguardia, de modo particular, las que atañen al movimiento cubista que él experimenta a través de su cercanía con el pintor Diego Rivera, con quien ya convivió en París y con quien vuelve a encontrarse durante la estancia madrileña de ambos. Transcribo el primer párrafo de este mensaje "A mis amigos de México y Madrid, salud", para que se advierta la alta tesitura intelectual dentro de la cual se mueve el ensayista Reyes:

[1] *Vid.* Amy Katz Kaminsky, "El *Calendario* de Alfonso Reyes y una nota sobre los *Cartones de Madrid*", en *Nueva Revista de Filología Hispánica,* México, El Colegio de México, vol. 22, núm. 1, 1973, p. 105.

> Gautier, pintor antes que poeta, se quejaba de que nuestra civilización fuese poco colorista. Después de él, han fracasado las últimas teorías literarias del color: ¿hay cosa más desacreditada, en efecto, que las teorías del color local? Buscamos ahora la realidad algo más allá de los ojos. Los mismos pintores han comenzado a desdeñar el dato naturalista de los ojos, y ya los cubistas se precian de ver con las manos, con el sentimiento muscular de la forma. No sin cierto regocijo, como el estoico, parece gritar nuestra civilización: "¡Perdí los ojos!".[2]

Creo advertir una interesante oscilación anímica en la posición del escritor. Regocijo, por un lado, de que los cubistas ya no vean con los ojos sino "con las manos, con el sentimiento muscular de la forma", de modo que el testimonio meramente visual queda así desvalorizado; pero igualmente pena, porque el color como tal, con toda su carga de sensualidad, podría estar pasando a un segundo plano. Como si asumiera una posición militante contra el "logocentrismo" de nuestra cultura (hago mía la palabra puesta en circulación por Jacques Derrida) y su connatural devoción ante la presencia de la letra, pero Reyes prosigue su argumento: "El primer ataque a los ojos, a la objetividad visual, comienza con el descubrimiento de la escritura: en cuanto la línea cobra una intención jeroglífica, gana para el entendimiento lo que pierde para la sensibilidad". Alfonso Reyes, el escritor, ¿pronunciándose contra la escritura? ¿Estoy leyendo mal? De ningún modo. La queja continúa con un ejemplo tomado de las visitas a

[2] Alfonso Reyes, *Obras completas II*, *Visión de Anáhuac / Vísperas de España / Calendario*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 47. Adviértase que una disposición editorial del propio Reyes "borra" de alguna manera la personalidad que como libro hecho y derecho tienen sus *Cartones de Madrid*, los cuales, a partir de su publicación en 1937 en *Sur de Buenos Aires*, se "desvanecen" para ir a formar parte de un libro mayor titulado *Vísperas de España*. Esta decisión editorial contradice una antigua observación del propio Reyes que se encuentra en su "Carta a dos amigos" (1926). Ahí observaba: "Los *Cartones de Madrid* han tenido el éxito de las cosas breves y vivas. Habrá que ensayar una reedición, a ver si se mantiene tanta fortuna. Hay en este librito una unidad de afinación que, por lo demás, pesa sobre otros libros". *Vid*. Alfonso Reyes, *Obras completas IV*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 477. Me temo que esta *unidad de afinación* se habrá evaporado en el camino.

los museos. De tal suerte, nos invita el autor: "Recorred las salas de los museos: veréis que, invariablemente, la pobre gente ha dejado de ver los cuadros para leer los letreros que aparecen al pie. No se perdería mucho si se suprimieran los letreros".[3]

Tal parece que Reyes estuviera abogando en favor de la hegemonía de la imagen. Los letreros estorban, sería conveniente suprimirlos. Lo sensorial "habla" a través de la imagen, y se impone. "Toda nuestra recompensa: ver", decía el venerable San Agustín. Reyes, por su parte, como un nuevo *flâneur*, se entrega al torbellino de las sensaciones visuales (y auditivas) que ofrece el Madrid que le toca vivir. Este torbellino lo impresiona, ciertamente. Pero después de los impactos primarios, lo que se va imponiendo es su naturaleza intelectual. Las imágenes visuales y acústicas se transforman en animales o flores mentales que a su vez demandan una interpretación. Así lo describe Reyes: "Poco a poco, me fui convenciendo de que el ibis o la flor de loto eran letras y que, juntas, tenían un sentido que era menester descifrar. Mientras tanto, me entretuve meramente en mirarlos".[4]

Como por arte de magia, la inicial violencia contra la escritura, contra las letras que distraen de la imagen, cesa, y se convierte en lo contrario: es que las imágenes mismas también son a su vez letras, o todavía mejor, jeroglíficos, y hay que someterlas al trabajo de una hermenéutica que no por personal resulta menos importante. Lo que parecía un franco ataque al logocentrismo se reconvierte y termina siendo una invitación a no ceder ante los efluvios de lo más inmediato: también las imágenes son un conjunto articulado de letras a las que hay que descubrirles el código para poder llegar a una correcta interpretación.

No me parece exagerado afirmar que hay algo de "susto" en algunas de las primeras impresiones que Reyes recoge en su curioso deambular por la ciudad. Lo estremece, de entrada, la procesión de ciegos y de pedigüeños que circula por las calles de Madrid. Aunque se trata de una

[3] *Idem*.
[4] *Idem*.

mera descripción, en sus manos de literato esta "descripción" tiene ya los rasgos del cubismo sintético. Así, muy de principio y para que no haya dudas al respecto, la fisonomía de la ciudad se transfigura de manera violenta ante los "ojos amañados" (o descifradores) de Reyes. Escribe: "El mendigo y la calle de Madrid son un solo cuerpo arquitectónico: se avienen como dos ideas necesarias. La calle sin él fuera como un rostro sin nariz". ¡El primer monstruo (el rostro carente de nariz) aparece cuando apenas llevamos tres renglones de texto! Prosigue Reyes, ufano: "Él es su cariátide y a la vez su parásito: le da consistencia y vive de ella. Es su parte más sensible: la que le comunica emoción". Adviértase no sólo el arte de la síntesis, sino el admirable manejo del lenguaje: dos palabras esdrújulas encapsuladas en una sola oración: "cariátide", "parásito" y, además, formando oxímoron, o sea: apostando al contraste. A lo que sigue el golpe emotivo que es también un juicio histórico más que contundente: "Como una supervivencia medieval (en aquellos siglos el pueblo cantaba la *Danza de la Muerte* y los nervios eran más duros), [el mendigo] os sale al paso para sobresaltaros".[5]

Desde el primer párrafo de su estampa, Reyes atreve un diagnóstico formidable. Entrar en las calles de la ciudad es como retroceder en el tiempo y encontrarse habitando en la Edad Media, con sus procesiones de locos, sus gesticulaciones de San Vito y su triunfal *Totentanz*, su "danza de la muerte", muy a la Franz Liszt. Esta ácida visión permite entrever por qué causa Reyes prefirió publicar sus *Cartones* en una editorial que se encontraba allende el mar, en el Nuevo Continente. Lo que Reyes describe en las primeras "estampas" de su libro es el atraso social, el subdesarrollo y la presencia de lo grotesco. ¿No es cierto? El aguafuerte de Goya, que Torri y Toussaint eligieron como portada, queda justificado.

Lo anterior concierne a "El infierno de los ciegos". El segundo de los cartones, titulado "La gloria de los mendigos", exacerba la crueldad del retrato, pero le añade varios toques interpretativos que llaman la atención. Interpretativos, quiero decir: ensayísticos; de pensamiento en acción. La

[5] *Ibid.*, "I. El infierno de los ciegos", p. 49.

picaresca española, tan elogiada en la literatura, y tema de este retrato, muestra aquí su verdadero rostro. Así al menos lo registra Reyes cuando comienza observando: "Es lugar común entre los no conformistas españoles que el daño fundamental de la patria viene del procedimiento picaresco".[6] Este podría ser un eufemismo: la decadencia no se debe a la pululación de los "pícaros", sino al *procedimiento picaresco*, así, en abstracto. "Encarna, dicen, en la perniciosa listeza del político, en la espontánea sofistería del pueblo y hasta en su 'teologismo' hereditario". El hambre acecha. Reyes lo da a entender con increíble ingenio en el que asoman unos gramos de crueldad: "Pero donde sin disputa este arte del engaño adquiere relieve mayor y aun tintes trágicos, es donde se aplica el más aguzado de los fraudes, a la más absurda paradoja práctica: al hábito, perpetuado en el arrabal, de no comer".[7]

La descripción continúa, inflexible: "[…] la picaresca perdura, y la picardía suprema sigue practicándose alegremente. El hambrón se echa migas en las barbas para hacer creer que ha comido, y trae los pantalones raídos bajo la capa".

Sin abandonar el humor negro, y como si se asumiera en su papel de sociólogo o economista, Reyes propone en seguida una suerte de génesis en la decadencia. El pícaro, cuando degenera, deviene mendigo, se ha vuelto otra cosa. Además, anota, entre el pícaro y el mendigo hay la misma distancia que puede advertirse entre la mentira y la verdad. "Hay un día, sin embargo, en que el pícaro se cansa: agótase la artimaña, se rinde el orgullo; la existencia, ruda, quiebra con su empuje a los muy sutiles. La mentira ya no aprovecha, y entonces resulta más útil la verdad". En seguida la conclusión fulminante: "Del pícaro fatigado ha podido provenir el mendigo".[8]

¿Y cuál es la esencia del mendigo? El pedir. El pícaro era un fullero, un ser truculento, que conseguía con base en engaños lo que se proponía.

[6] *Ibid*., "II. La gloria de los mendigos", p. 51.
[7] *Idem*., El hambre… convertida en hábito. ¡Como si la penuria fuera por gusto!
[8] *Idem*.

El mendigo es en este sentido un ejemplo de honestidad: se limita a pedir. No hay artimaña en esto, sino la desnudez del acto. Aquí Reyes realiza una voltereta ingeniosa que nos deja pasmados. Corrigiendo a los economistas de la época, acaso a los economistas marxistas que suelen colocar el acento en el trabajo entendido como fuente de toda riqueza y como valor fundamental del ser humano, Reyes ensaya una suerte de transvaloración acaso de cierto modo nietzscheana: el pedigüeño, en su miseria misma, es más honesto que el proletario que trabaja para ganarse el pan. He aquí el agudo (e inquietante) razonamiento de Reyes:

> Implorar la caridad de la gente puede ser cínico, incómodo; pero es honrado y –lo que equivale a la honradez en el cielo de la razón pura– es directo. El acto de la mendicidad es la esencia de todo acto utilitario. Tal vez lo que llamáis vuestro trabajo, el trabajo que os gana el sueldo, no es más que un sortilegio picaresco en redor de esta idea desnuda: pedir. Así, el trabajar para comer tiene, ante el mendigar, las ventajas sociales y las desventajas éticas que suele tener la mentira ante la verdad. Cabe, pues, considerar al mendigo como una decadencia social, mas como una regeneración ética del pícaro.[9]

Siguiendo adelante con su propuesta, Reyes se da el lujo de criticar a los fisiócratas, la escuela de economistas que predicaban que la riqueza de las naciones proviene de la tierra y de su cultivo. Reyes redondea así su argumento: "Se ha visto al labrador dejar bueyes y arado para alargar la mano al caballero que pasa por el camino: he aquí un símbolo que quiero ofrecer a los fisiócratas. Porque bien puede ser la tierra fuente misma de la riqueza, mas el acto primordial del lucro consistirá siempre en pedir, en mendigar".[10]

[9] *Idem*.

[10] *Ibid*., p. 52. Desde una perspectiva muy diferente, y enarbolando ante todo el poder de la "inspiración" como fuente de la creatividad poética, Octavio Paz también manifestará sus reservas ante lo que le parece una valoración burguesa del esfuerzo, del trabajo: "Inclinado sobre el papel, el

Se habrá dado cuenta el atento lector que este segundo "cartón" madrileño desborda con mucho el carácter de la crónica y del retrato. Del escorzo inicial, del "susto" callejero, meramente impresionista, el tobogán de la *gradatio* nos ha llevado al terreno de las ideas y de las paradojas. Justo porque, como se sabe, la paradoja es la primera gran ley del ensayo. ¿Será cierto que el acto primordial del lucro consiste en pedir?

El tercer cartón resume de algún modo los dos anteriores, a la vez que eleva la mira, como si avanzáramos en espiral. La terrenalidad y las deformaciones de la miseria, de las que queda constancia, alcanzan a verse ahora desde la atalaya de la pintura. Pero se trata de la pintura cual pintura y a la vez, sin discordia, como pensamiento. Al desplegarse como un verdadero crítico de arte, Alfonso Reyes considera ahora las "anomalías" de la existencia madrileña con ayuda de las aportaciones plásticas (en ambos casos portentosas) de Velázquez, el gran racionalista, y de Goya, su contraparte romántica.

Velázquez y Goya comparten, según Reyes, un rasgo en común: ambos pintan monstruos. De aquí el título de este tercer cartón: "Teoría de los monstruos". La diferencia es que en Velázquez, "hombre de fuerte razón", los monstruos aparecen de vez en cuando, como casos extraños, acaso como excepciones, mientras que en Goya se convierten en la cosa habitual. Entre uno y otro se interpone "todo un latido filosófico", lo que va del Renacimiento al Romanticismo. Velázquez es frío e intelectual, Goya un "calenturiento" que descubre "la monstruosidad cotidiana" y acaso se deleita en estudiarla y retratarla.

Por primera vez dentro de los *Cartones de Madrid* Alfonso Reyes se define a sí mismo como un *flâneur*, como un personaje que camina y divaga, que curiosea y se deja atrapar por el ruido y las imágenes que le ofrece la turbulencia de las calles, a la letra, como un "paseante de los

poeta se despeña en sí mismo. Así, la creación poética es irreductible a las ideas de ganancia y pérdida, esfuerzo y premio". Expresado de manera todavía más tajante: "El valor de una obra no se mide por el trabajo que le haya costado a su autor". *Vid.* Octavio Paz, *El arco y la lira.* México, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 162-63.

barrios bajos". Pero un paseante que "tropieza" y que aprende. Transcribo el párrafo en cuestión:

> El paseante de los barrios bajos tropieza, acaso, con una teoría de deformes. Comienza por contemplar, a lo Velázquez, con aristocrática atención, un monstruo, dos monstruos, tres. Ve pasar enanos, hombres con brazos diminutos o con piernas abstractas, caras que recuerdan pajarracos y pupilas color de nube. Al cabo, la frecuencia de la impresión se dilata en estado de ánimo. Ya no cree haber visto algunos monstruos, sino una vida monstruosa. Ahonda de Velázquez hacia Goya. La existencia misma va cobrando entonces aspecto de fracaso, la línea recta gesticula, el mundo está mal acabado. Y nace así un pesimismo hueco y sin dogma: un pesimismo de los ojos, del tacto, de todo el sentido muscular.[11]

La "aristocrática atención" con la cual el escritor Reyes consideraba al principio este asunto, termina desmadejándose. La línea recta *gesticula*, los rostros se vuelven garabatos. El mundo está *mal hecho*. Se le revela como algo *irracional*, que, por eso mismo, linda con lo grotesco. Quizás el mejor comentario que merece este agudo pasaje lo aporta James Willis Robb en las conclusiones de su erudito trabajo doctoral acerca de Reyes, cuando afirma: "El eje filosófico de Reyes parece, más que formar un sistema ideológico coherente, seguir una línea oscilante que zigzaguea entre un polo de orden clásico, armonía artística y aspiración utopista y un polo opuesto de angustia metafísica ante el misterio, la ambigüedad y la inmensidad de lo desconocido".[12]

[11] Alfonso Reyes, *Obras completas II*, p. 53.

[12] James Willis Robb, *El estilo de Alfonso Reyes. Imagen y estructura*. México, Fondo de Cultura Económica, 2a. edición revisada, 1978, p. 277. El pasaje muestra también, si lo puedo agregar, la contradicción nunca resuelta del todo entre el Reyes "clásico" y el Reyes "romántico".

Después de este ejemplo de "sublimidad" artística (momento de *Erhebung*, diría Eliot en los *Cuatro cuartetos*),[13] Reyes nos lleva de regreso a la calle: fundidos en la multitud, vemos pasar la procesión de los muertos. El escritor nos ofrece, de hecho, una suerte de poliedro con distintas situaciones mortuorias, algunas en situación de chiste. Como si reflexionara para sí, Reyes concluye: "He aquí un pueblo que no teme a la muerte. Más aún: se hombrea con ella". A lo que añade, presto: "En los caprichos de Goya, en los dibujos de atormentados, de enfermos, de coji-mancos, hay unas palabras de burla espesa y buenota, llenas de cruel compasión: –Pronto acabarán tus males… –Ya te vas a morir, ¡qué bueno!".[14]

Como si estuviera al tanto de las aportaciones de Bajtin al estudio del carnaval en las épocas de la Edad Media y el Renacimiento, Reyes continúa con su rescate de las fiestas populares en el Madrid de principios de siglo. El quinto cartón es, él mismo, un guiño a una de las conocidas pinturas de Francisco de Goya: "El entierro de la sardina".

¿Qué es lo que vemos aquí? La arbitrariedad en acción. Así la describe Reyes:

> El genio grotesco de la raza estalla aquí en todo su vigor. El hombre de pueblo ensaya alambicadas posturas y hace resorte de su cuerpo. Aquí el grito loco y lírico, la palabra sin contenido racional, tecnicismo de la extravagancia. He oído a un muchacho gritar a otro que llevaba una máscara de burro:
>
> –¡Eh, tú, cabeza de ópera!
>
> Dejo la exégesis a los maliciosos.[15]

Se advierte que deambula ahí la sombra del personaje Reyes, especie de "curioso impertinente" que describe su propia desazón: "Por entre la

[13] *Vid*. Thomas Stearns Eliot, *Cuatro cuartetos*. Aprox., ed. y notas de José Emilio Pacheco, México, El Colegio Nacional / Ediciones Era, 2017, pp. 17 y 96.
[14] Alfonso Reyes, *op. cit*., p. 57.
[15] *Ibid*., p. 59.

multitud, va trastabillando un hombre inmaculado –un dandy extraviado seguramente–, a quien una curiosidad peligrosa atrajo hasta estas regiones del infierno. Tropieza, pide excusas, y va suscitando a su paso mil y un incidentes de cortesía".[16]

El sociólogo que hay en Reyes, señala que el Carnaval es "la sutilísima industria de recoger lo que otros tiran". ¡Una verdadera economía del desperdicio…!

Antes fueron Velázquez y Goya. Ahora toca su turno a uno de los grandes autores que uno puede admirar en el Museo del Prado: el Bosco. Reyes lo incorpora sin ninguna dificultad a su *Erlebnis* de la vida en Madrid:

> […] la escena se desarrolla como en el cuadro de Bosco el flamenco, cuyo recuerdo, mientras la presenciábamos, estuvo acosándonos como una avispa: míranse, bajo el carro, todas las alimañas que horadan la tierra y devoran las semillas, con sus hocicos en punta de alfiler y con sus ojitos de chaquira. Pero la alimaña va transformándose al trepar por la masa de heno que cabecea en el carro. Ya arriba hay unas figuras humanas que tocan instrumentos de música. Y el carro, los hombres, las bestias y los monstruecillos se desarrollan bajo el ojo de llamas.[17]

La conclusión a la que llega Reyes en su apunte intelectual podría parecer escalofriante. La resume con las siguientes palabras: "Así, desde la fragua del carnaval plebeyo, donde se mezclan en borrasca los desperdicios de la vida, nos ha parecido mirar la escala que liga el monstruo al hombre, y a éste lo confunde con el misterio".[18]

De la impresión primigenia, que algo ha de tener del espanto, pasamos a la reflexión, a la cavilación que concluye con una borrasca pesimista.

[16] *Ibid.* No deja de llamar la atención que esta vez Reyes se defina a sí mismo como un "hombre inmaculado" y como un *dandy*. Puedo añadir: y que la fiesta popular le parezca un "infierno".
[17] *Ibid.*, p. 60 La obra de Bosco a que alude Reyes es el famoso *Tríptico del carro de heno* (óleo sobre tabla, 1512-1515).
[18] *Ibid.*





La escena desplaza cualquier pretensión de “humanismo” civilizado, toda visión reconfortante. Aquí el monstruo y el hombre parecen fundidos y como si nunca se hubieran desprendido el uno del otro. Tal cual. Aciaga imagen la que se desprende de este texto que nos mete de lleno, otra vez, en las tortuosidades que creíamos superadas de la Edad Media.

De cierto modo, no sería inexacto señalar que los *Cartones de Madrid* configuran un libro extraño, en cierto sentido siniestro, inquietante, que revive cuando menos en algunos de sus “cuadros” la noción de lo ominoso (*unheimlisch*) trabajada por Freud.

Lo ominoso está ahí, en efecto, ligado a la plebe, a la miseria, a los festivales en que participa la chusma, pero la estructura del libro sugiere, por obra misma de la *disposición*, del arreglo formal, del trabajo de “edición”, una suerte de superación hegeliana. Lo “inferior” es desplazado y negado, pero también recogido y “elevado” a otros estratos del ser y de la inteligencia –como ya se ha tenido oportunidad de ver– y como se corrobora con lo que considero son las dos estaciones más eminentes del libro, y que mucho contribuyen a su unidad como estructura: me refiero a los cartones finales dedicados a exaltar a dos eminencias de la España en vías de renovación: Valle-Inclán y Giner de los Ríos. Si la base, si el círculo inicial, puede antojarse basto y hasta grosero, un claro giro a lo ascensional (por eso hablé en otro momento de movimiento *en espiral*) reestablece los altos valores del intelecto. La Edad Media, que nos produce “susto”, queda desplazada por la modernidad, por la hora *más actual* de la España que se abre hacia el progreso. ¿Y qué mejor ejemplo de este pálpito de vida promisoria y a la vez renovada que evocar a estos dos enormes intelectuales de anteriores generaciones?

En México, muy pronto, con los estridentistas, se pondrá de moda el *actualismo*. Tanto Valle-Inclán como Francisco Giner de los Ríos aparecen en los textos de Reyes como hombres hundidos de pleno en la *actualidad*. Y todavía más: son una promesa cierta de renovación. Poco importa que Valle-Inclán se haga visible como un teólogo que aborda la temática del “quietismo estético”:

Súbitamente. Don Ramón María del Valle-Inclán ha pronunciado, en el Ateneo, una conferencia teológica sobre el 'quietismo estético'. Súbitamente: ¿qué conexión puede tener el asunto con *la hora actual*, como no sea una conexión negativa y paradójica? ¿Acaso la reciente exposición de pintores le hizo volver sobre las contiendas del dinamismo y el quietismo? […] Habla para negar el movimiento, ¡y todo, ante sus ojos, está moviéndose, pintándose y borrándose, como los juegos de niños en la arena que decía Heráclito![19] (las cursivas son mías).

La "estampa" que Reyes dedica a Francisco Giner de los Ríos, y con la que concluyen de modo sintomático estos *Cartones de Madrid*, lo ubica de pleno como un hombre de avanzada. Lo presenta como un intelectual a la vez místico y pragmático, capaz de desafiar el orden establecido. Pero también como elemento *genitor*, de algún modo decisivo: "[…] de aquí proceden los nuevos caballeros de España. Los hombres del noventa y ocho –pléyade improvisada y callejera, hija de su propia desesperación– acaban por coincidir más o menos con él […]".[20]

Reyes retoma un poco más adelante este mismo concepto del personaje: "Si Francisco Giner no está precisamente en el origen de todas las *orientaciones actuales*, es indiscutible que todos los hilos han pasado por sus manos"[21] (las cursivas son mías).

Frente al atraso de la masa, de la muchedumbre ávida de primitivismo, tenemos la aristocracia de los pocos, el individualismo de los punteros. ¿Iría por aquí la *lección* y la *elección* de Reyes? Habría que pensarlo.

[19] *Ibid.*, p. 84. La referencia de Reyes a una "reciente exposición de pintores" alude sin duda a "Los pintores íntegros", una exposición curada por Ramón Gómez de la Serna en la ciudad de Madrid en 1915, dedicada a dar a conocer al público español las novedades del Cubismo. Diego Rivera (al que algunos refieren como Diego Ribera Barrientos) estaba representado, entre otros cuadros, por su magnífico *Retrato de Gómez de la Serna* (1915). En párrafos subsiguientes habremos de volver sobre esta exposición.
[20] *Ibid.*, pp. 89-90.
[21] *Ibid.*, p. 90.

Esto me conduce al tercer y último enigma que quisiera tratar. ¿Cómo ubicar a Alfonso Reyes dentro de la traza que va quedando de las vanguardias? ¿Es un moderado? ¿Es un radical? ¿Un nostálgico del pasado?, o por el contrario, ¿un militante de lo *actual*? ¿Un clásico irredimible, un clásico de clásicos, como tiende a pensarse en nuestros días?[22] ¿Se aproxima acaso por simpatía a los movimientos de vanguardia? O, de definitivamente, ¿sus textos de la época madrileña lo ubican como un vanguardista de cuerpo entero? ¿Como un cubista de la prosa ensayística? En suma: ¿como un ultraísta *antes* del Ultraísmo?[23]

Hace muchos años, cuando comencé a estudiar el estridentismo, no dejaba de sorprenderme que en el "Directorio de vanguardia" que anexaba Manuel Maples Arce a su hoja *Actual No. 1*, junto a los nombres de José Juan Tablada, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, apareciera el de Alfonso Reyes. En aquellos tiempos llegué a pensar que se trataba de un gesto de cortesía por parte de un Maples Arce ávido de reconocimiento. El regiomontano no sería en propiedad un vanguardista, pero de algún modo estaría cerca de las inquietudes que enarbolaban los jóvenes creadores, los cuales, desde México, verían con admiración la forma en que

[22] Esta es al menos la posición que de manera reiterada ofrece Adolfo Castañón en su libro (revisado y ampliado) sobre Alfonso Reyes. Ahí sostiene: "Reyes es un príncipe, es nuestro Montaigne. Se las arregló para que su obra, apenas unas cuantas décadas después de muerto, apareciera ante nuestros ojos con el resplandor intenso y maravilloso que sólo tienen los escritores clásicos, los creadores de un estilo, de una visión, de una lengua". A lo que añade, un poco más adelante: "Encarna el clasicismo dentro de la literatura mexicana; en él se encuentran palpitando todas las cuestiones que impone al mexicano e hispanoamericano el asumir la tradición clásica". Castañón, en esta misma línea de pensamiento, acaso recae en el ditirambo, (nos) advierte: "Al leer es necesario tener presente esa distancia quizás insalvable que nos separa de Reyes y que hace de él algo así como el último hombre de la antigüedad, el último escritor español nacido en México, la encarnación final del estoico". Por fortuna, agrega en seguida: "Alfonso Reyes nos ayuda a caminar…" *apud Alfonso Reyes: caballero de la voz errante*. México, Academia Mexicana de la Lengua / Juan Pablos Editor / Universidad Autónoma de Nuevo León, 2012, pp. 320, 321 y 471.

[23] Todo decir es aproximativo. Los *Cartones de Madrid* empiezan a circular en Ciudad de México a principios de agosto de 1917, según información que proporciona Julio Torri. Rafael Cansinos-Assens da a conocer ahí mismo, en Madrid, su *Manifiesto ultra* en 1918.

Reyes destacaba ya para entonces como escritor en España.[24] Años después, al ponderar el relevante papel que tuvo Diego Rivera como "disparador" o como "padrino" del estridentismo, toda vez que el pintor se había hecho amigo de Maples Arce al regresar a su país en mayo de 1921, después de su larga estancia europea, pensé que habría sido el pintor Rivera quien le habría soplado al oído el nombre de Reyes para que lo incluyera entre los guerreros de la vanguardia.

La lectura de los *Cartones de Madrid* me hace ver que ambas consideraciones eran equivocadas o insuficientes. El Reyes de la época madrileña, y en especial el libro que acabo de mencionar, lo colocan de modo pleno como un escritor de vanguardia, como un artista de la prosa que resuena en su vocabulario y en sus ideas con los vientos de renovación que tanto darían qué hablar en aquella época. Algo de estas resonancias vanguardistas de Reyes, espero, se ha puesto de manifiesto en lo que llevo escrito.

Estimo que la demostración palmaria de que Reyes se ubica a sí mismo como un escritor de vanguardia la encontramos en el cartón número IX, titulado "El derecho a la locura". Este es, de algún modo, el centro magnético del libro, y está tejido todo en torno a la participación de Diego Rivera en la "Exposición de pintores íntegros". Este acontecimiento, que podemos juzgar histórico, permite a Reyes no sólo explicar en qué consiste el arte pictórico de su coterráneo y amigo, sino realizar un audaz diagnóstico, no importa que hipotético sea, acerca de la congenialidad que existiría entre el arte cubista y la historia del arte español, que sería según esto cubista desde sus raíces mismas, como podrían

[24] La hoja volante de la "vanguardia actualista de México", conocido como manifiesto estridentista, lo habría pegado Maples Arce en las calles del centro de Ciudad de México en los últimos días de diciembre de 1921. Incluye al final un amplísimo directorio de personajes de la vanguardia internacional y local. Entre los mexicanos, los menciono en el orden en que aparecen, están Alfonso Reyes, José Juan Tablada, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Marius de Zayas, José D. Frías, Fermín Revueltas, Silvestre Revueltas, Pedro Echeverría y el Dr. Atl. Ahora reparo en que Alfonso Reyes es… ¡el primero en la lista de mexicanos! Lo preceden otros personajes de la cultura española entre los que se encuentran Juan Ramón Jiménez, Ramón del Valle-Inclán y José Ortega y Gasset, todos ellos, hasta donde se sabe, amigos de Reyes en sus andanzas madrileñas.

atestiguarlo no sólo las obras de Picasso, sino igualmente las de El Greco y las de algunos extraordinarios escritores del Siglo de Oro como Quevedo, Gracián y Góngora.

Reyes reconsidera la historia del arte español desde la óptica del cubismo. Se trata, sin duda, de una de las mayores audacias que habremos de conocerle como ensayista. Se mete incluso, en los primeros renglones de su texto, con la figura de Picasso, a quien reprocha estar alejado de Castilla, y no tener nada qué ver con el paisaje español. Esta suerte de "salida de tono", que en esencia no lo es, muestra ya la tesitura "radical" en que se posiciona el autor.[25]

Los cuadros de Diego serían tan tremendos que fue necesario pedirle, por respeto a la policía, que no los exhibiera en los aparadores. "Cierto retrato que expuso en la callecita del Carmen por milagro no provoca un motín. ¡Dioses! ¿Por qué no lo provocó? ¡Sus amigos lo deseábamos tanto!".

Lo que viene en seguida muestra el talento de Reyes como crítico de arte. Su forma de describir e interpretar las pinturas de Rivera no creo que tenga parangón en la historia de esta disciplina, cuando menos en nuestro país. Ahí sostiene con aplomo: "Adoro la bravura de Diego Rivera. Él muerde, al pintar, la materia misma; y a veces, por amarla tanto, la incrusta en la masa de sus colores, como aquellos primitivos catalanes y aragoneses que ponían metal en sus figuras. Pintar así es, más bien, desentrañar la plástica del mundo, hundirse en las fuerzas de la forma, acaso intentar una nueva solución al problema del conocimiento".[26]

¿Una nueva solución al problema del conocimiento? ¿Y por qué no? La pintura no es sólo impresionismo ni caudal de emociones traspuestas al color, también es intelecto, visión pensante, reflexión activa a través del tinte y la forma. Las pinturas cubistas de Rivera, según se desprende, remueven la plástica del mundo, y se hunden, como Proteo, en las fuerzas

[25] A partir de su publicación dentro del cuerpo de las *Obras completas*, una pertinente nota al pie deja saber: "Escrito hace muchos años. Hoy Picasso vive y pinta para su España. 1937".
[26] *Ibid*., "IX. El derecho a la locura", p. 66.

terráqueas de la forma, con lo que inducen nuevas maneras de abordar el conocimiento.

¿Por qué no cultivó con más insistencia Reyes la crítica de pintura? Imposible saberlo.

Lo que sigue es aun más arriesgado, sobre todo por su talante abarcador. Por sugerir que hay algo en la raíz histórica de España que embona, ni más ni menos, que con el cubismo. Así lo expresa Reyes en otro de los pasajes más impresionantes de su producción ensayística:

> Además, algo de español tiene en sus orígenes el cubismo, dejando aparte la nacionalidad de Picasso y el españolismo del Greco y sus humanas columnas vibratorias. Ha poco, Eugenio d'Ors lo decía: ¿quién más español que don Francisco de Quevedo y Villegas, ni quién más cubista? Él, Gracián, todo el conceptismo, y aun el mismo Góngora –aunque éste por procedimiento distinto– nos dan ejemplo de esa visión rotativa y envolvente que domina, que doma al objeto, lo observa por todos sus puntos y, una vez que ha logrado saturarlo de luz, descubre que todo él está moviéndose, latiendo, arrojando comunicaciones –como los átomos del filósofo materialista– a los objetos vecinos, y recibiéndolas de ellos.[27]

Se diría que Reyes vislumbra un torbellino heracliteano, de por sí implacable, donde todo está en movimiento y todo se relaciona con todo. En este devenir incesante de la materia la totalidad del cosmos se está desvaneciendo en el aire, quedando sólo el humo de los objetos idos, a la vez que todo se reconstituye y se pone de pie de manera incesante, ocupando con ello el lugar de lo que acababa de desaparecer. Lo sigue expresando Reyes en uno de los altos momentos de su pluma:

[27] *Ibid.*, p. 67. El filósofo materialista no tendría que ser otro sino Lucrecio. Muchos años después, la teoría del clinamen de Harold Bloom estará tomada del mismo pensador. *Vid.* Harold Bloom, *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila, 1991.



> No se sacia el observador con la silueta de un instante si no es para fines de 'sutilización'. Quiere, a la vez, todas las siluetas posibles del objeto, dentro del espacio infinito. ¿No es así, en efecto, como nos impresionan las cosas, como viven en la imaginación y el recuerdo? El pintor se arriesga, pues, a desdeñar el dato naturalista, por inexistente; y así, de la fisonomía –tal el caricaturista– sólo conserva los signos expresivos: la rueda de un ojo, la cruz de las cejas y la nariz, el corazón de la boca; mientras que, por sucesivas representaciones o curvas de natural elocuencia, arroja sobre la tela algo como un jeroglifo del movimiento o como su esquema geométrico y, en los instantes de intuición, algo que es ya el ansia de moverse.[28]

Lo que hace Reyes aquí es poner por escrito el canon de los artistas plásticos de vanguardia, del futurista Boccioni en adelante, incluyendo por supuesto a los cubistas que conoce de cerca.

Reyes encuentra incluso en algunos pasajes de la novela picaresca, de Mateo Alemán, y en algunos de los textos de Baltasar Gracián, una parecida diáspora vanguardista. Sobre el suelo de esta tradición, la queja de Reyes puede elevarse al cuadrado. ¿Por qué Madrid se mostró indiferente al llamado de la locura que representaba esta exposición? ¿Por qué no hubo motines ante los cuadros del mexicano Rivera? "¿De suerte que en la tierra de Goya el delirio está prohibido?", se pregunta un Reyes atónito y en mucho decepcionado.

Empero, este relativo fracaso en las filas de la vanguardia, no amedrenta al autor. Para que no haya equívoco posible, el mismo Reyes decide hablar desde su corazón, como si se confesara: "[…] mi corazón ha estado siempre con el que inventa un hábito nuevo, un nuevo ensayo biológico que imprima, para siempre, una transformación en la especie". Se dirá que exagero, pero acaso aquí hay algún eco, así sea lejano, del superhombre de Nietzsche que Reyes conocía desde su época del Ateneo de la Juventud.

[28] *Ibid*. No sería remoto que al escribir estas líneas Reyes tuviera en mente algunas de las caricaturas "abstractas" de su paisano Marius de Zayas.

Una *transformación* de la especie. Sí, ¿por qué no? Una *transvaloración de todos los valores,* tal como invitaba a emprender el filósofo de Sils María. Para concluir su texto, Reyes rescata la famosa frase del *frisson nouveau*, que acompaña el cambio de sensibilidad que ya se anuncia.

De tal suerte, observa:

> Sin ánimos nuevos de locura, pararía la tierra, cerrarían sus ojos las estrellas. ¡Las estrellas! A riesgo de que se adormezcan, hay que sorprenderlas todas las noches con iluminaciones nuevas.
>
> –Un nuevo escalofrío has inventado –decía Víctor Hugo a Baudelaire. No se puede hacer mayor elogio.
>
> Inventad un nuevo escalofrío. ¡Ea! ¡Valor de locura, que nos morimos![29]

¿No es este un verdadero llamado a la revuelta?

Los *Cartones de Madrid*, como se señaló antes, fueron publicados en la ciudad de México en 1917, el año en que el presidente Carranza había proclamado la Constitución en el nuevo México post-revolucionario. Se sabe que a las pocas semanas aparecieron dos reseñas elogiosas del libro, las dos en *El Universal*. La primera, el 18 de agosto, que firmaba el Lic. Vidriera, seudónimo de José D. Frías; la segunda, el 24 del mismo mes, suscrita por Arkel, máscara del reconocido Carlos González Peña. Sin duda el libro tuvo efectos a mayor profundidad. Unos meses antes Reyes había aceptado, en carta que le dirige a Enrique González Martínez, colaborar en la revista *Pegaso* (cuyo primer número había aparecido en marzo, y que codirigían Efrén Rebolledo, Ramón López Velarde y el mismo González Martínez), con artículos en los que abordará el tema de España "con amor". La carta, fechada el 23 de abril de ese año de 1917, deja entrever que Reyes se encuentra preparando lo que habrán de ser sus *Cartones de Madrid* –acaso ya los tiene muy avanzados. Presume de la hospitalidad española y asegura que empieza a ver a este país "por

[29] *Ibid*., p. 69.

dentro" y no puramente como un extranjero o recién llegado. Transcribo la parte medular de su texto:

> Desde mi llegada [a Madrid] me ha rodeado un ambiente tan acogedor que, a los dos años transcurridos, me parece que no todo lo veo desde afuera, y que ya he comenzado a ver algo por dentro. Así, me valdré de esta doble vista que mi suerte me ha querido otorgar; y si algún mérito pueden tener mis apreciaciones y relatos, se deberá seguramente a esta combinación casual y feliz de poseer una voluntad cismática y sobornada a medias.
>
> Sin aspirar, pues, a las rigideces del tratado, mis artículos tendrán siempre uniformidad y podrán seguirse como un libro continuo.[30]

En el siguiente número de *Pegaso*, correspondiente al 14 de junio, se publica en efecto una colaboración de Reyes, pero se trata del texto titulado "Los desaparecidos", que no pertenece a los *Cartones* sino a *El suicida* (1917).[31] ¿Se arrepintió Reyes? ¿Qué pasó en el camino? ¿Sus textos llegaron, pero los redactores de la revista los escondieron en los cajones? El hecho es que, por dificultades económicas –aunque no se descartan los reacomodos políticos– la revista deja muy pronto de publicarse, con lo que se queda como un proyecto trunco. El último número de *Pegaso* es el 15 y lleva la fecha del 21 de junio. Al parecer, es López Velarde quien se ha hecho cargo del número postrero. No hay rastro alguno de Reyes en la edición. Esto suscita, por supuesto, suspicacias. Entonces, ¿los textos no llegaron? O bien, ¿aunque hubieran llegado, los redactores no los consideraron aptos a los fines de su publicación? La conjetura puede adquirir otro sesgo y avanzar un paso más, siempre dentro del terreno de la hipótesis. Se sabe que entre Reyes y el poeta zacatecano no había una buena

[30] "'Pegaso' por tierras españolas. Una carta de Alfonso Reyes", en *Pegaso. Revista semanal*, t. I, núm. 13, México, D. F., 7 de junio de 1917, p. 4.
[31] *Pegaso. Revista semanal*, t. I, núm. 14, México, D.F., 14 de junio de 1917, pp. 4-5.

química. ¿Sería acaso que López Velarde vetó la publicación de las estampas madrileñas de Reyes?

El agudo investigador literario que era José Emilio Pacheco escribió hace tiempo un texto titulado "Notas sobre una enemistad literaria: Reyes y López Velarde". Entre otras cosas, Pacheco se refiere a una reseña que habría publicado López Velarde en la revista *México Moderno* de *El plano oblicuo* (1920) de Reyes. En su función de crítico literario, el autor de *Zozobra* elogiaba la prosa del ateneísta, "el parpadeo fosfórico del estilo" así como su "donaire intelectivo" y "la emoción palpable", pero daba a entender que lo prefería "fuera de la lírica". Terrible dicterio, pues sugería que Reyes era mejor como prosista que como hacedor de versos. En opinión de Pacheco, esta reseña aparecida en diciembre de 1920 habría detonado lo que él llama una *enemistad literaria*. Escribe al respecto: "Si alabó las virtudes aceptadas de Reyes, también insinuó algunos cargos que después repetirían sus malquerientes".[32]

La ausencia de las estampas madrileñas en *Pegaso* me obliga a conjeturar que acaso la relación entre estos dos grandes escritores estaba "envenenada" desde unos años *antes*. La publicación de la carta en que Reyes aceptaba con gusto colaborar en la revista, anticipando que enviaría textos acerca de su experiencia española, equivale, para mí, a una suerte de "compromiso" o de "contrato" textual por partida doble. No sólo entre Reyes y los directores de la revista, sino de igual modo entre la revista y el colectivo anónimo de sus lectores, que de algún modo podrían sentirse "defraudados" por la ausencia de unos textos cuya publicación se había anticipado en las mismas páginas de *Pegaso*. El hecho es que no aparecieron.

¿Qué pudo suceder? ¿Qué cosas estaban en la balanza? Me gustaría reconsiderar. Mejor que conjeturar una *animadversión* entre los escritores[33] y suponer ignoradas razones del corazón, aporto un argumento

[32] José Emilio Pacheco, *Ramón López Velarde. La lumbre inmóvil*. Selec. y epíl. de Marco Antonio Campos, México, Secretaría de Cultura / Ediciones Era, 2018, p. 24.

[33] *Ibid*., Marco Antonio Campos, "Epílogo. López Velarde visto por José Emilio Pacheco", pp. 124-25. Un poco en la senda abierta por Pacheco, Marco Antonio Campos carga toda la responsabilidad

que pretende ser objetivo: estimo que la línea literaria que postulaba *Pegaso* tendría que desaconsejar la publicación de las "estampas" madrileñas de Reyes. ¿Por qué? Desde su nombre mismo, como lo ha recordado en un libro el fallecido Guillermo Tovar de Teresa, la revista evocaba una política de la cultura vigente en su momento: se inscribía en lo que se conoce como la "literatura colonialista". Frente a las calamidades sin fin que había ocasionado el movimiento revolucionario, un grupo de escritores entre quienes se cuentan Artemio del Valle-Arizpe, Manuel Toussaint, Genaro Estrada, Luis González Obregón y otros más, postulaban que era necesario rescatar el glorioso pasado histórico de la nación que se cifraba, ni más ni menos, en la grandeza de la época colonial (y en la manera en la que la herencia indígena pervive en ella). De tal suerte, casi no hay un número de *Pegaso* en que no aparezca un artículo que verse sobre el "arte colonial" o acerca de algún aspecto de nuestra historia en el que tengan qué ver los conquistadores españoles. Por invocar ejemplos, Manuel Toussaint escribe sobre "La Catedral de México" y sobre "La Capilla del Pocito", Alfonso Toro sobre "Una virreina en la inquisición", Luis González Obregón sobre "Un autor dramático del siglo XVI", José D. Frías acerca de unos "Episodios de la vida del Marqués de la Villa del Villar del Águila". Igualmente aparece un artículo, sin firma, que argumenta que los restos de Hernán Cortés se encuentran en México, y encontramos algunas portadas alusivas al arte colonial mexicano o bien que evocan el pasado prehispánico.

En el fondo, una "reivindicación" de lo español y de su legado americano, en el que tendríamos que apoyarnos para seguir creciendo. Dentro de esta visión que propugnaba *Pegaso*, y que se refuerza número con número, me parece muy difícil que los "cartones" amargos y no exentos

del encono en Alfonso Reyes: "me parece que se trató de una profunda animadversión *en la que se hablaba sólo de un lado*" (las cursivas son mías). Para apoyar su tesis, Campos cita fragmentos de una carta en que Torri le pregunta a Reyes si ya leyó la reseña de López Velarde, la cual no consistiría, según se lee, sino de "acertijos, notas chirriantes, como buen lugareño autodidacta". El desprecio (clasista) de Torri contra López Velarde (por provinciano) sería compartido plausiblemente por Reyes.

de sarcasmo que había escrito Reyes acerca de su experiencia madrileña pudieran recibir la hospitalidad de la revista. Sería como atentar contra la "madre" España. Por ello, conjeturo, publicaron su ensayo "Los desaparecidos", y luego se olvidaron del tema.

El hecho es que cuando la editorial Cultura pone a circular los ejemplares de los *Cartones de Madrid*, la revista *Pegaso* ya ha desaparecido.[34] Me digo a mí mismo que hubiera sido muy interesante leer la reseña que sobre este libro pudo haber redactado López Velarde. Conjeturo, de cualquier forma, que el poeta pudo aludir de manera velada a este libro que sin duda conocía en su nota de *México Moderno*, a la que aludí párrafos atrás. Asiduo a las conferencias que por entonces impartía Antonio Caso en la Escuela de Altos Estudios, no deja de ser sorprendente que en su nota López Velarde, para elogiar el carisma intelectual de Reyes, haga alusión a la *Crítica de la razón pura* de Kant: "El volumen a que nos referimos hoy [*El plano oblicuo*], compuesto de prosas de años muy anteriores, exhibe, *como sus libros más recientes*, ese donaire intelectivo a que aludíamos al principio, donaire tan vigoroso que se resuelve, a veces, en guarismos de razón pura"[35] (las cursivas son mías).

La referencia a "sus libros más recientes", podría contener una alusión al libro que habría publicado la editorial Cultura, que sin duda circuló de manera eficiente en la capital del país donde ya habitaba para entonces López Velarde.

Retomo, para concluir, el tema de Reyes como escritor de vanguardia. De inmediato habría que acotar o restringir esta ubicación, y de este modo evitar cualquier malentendido: 1) En el tiempo. El período vanguardista de Reyes, en dado caso, abarcaría de 1914 a 1924, justo los años de su experiencia española. Podrían comprenderse dentro de este periodo,

[34] *Pegaso* publica 15 números que corren del 8 de marzo al 21 de junio de 1917. Por información que proporciona Julio Torri, los *Cartones de Madrid* habrían empezado a circular a principios de agosto.

[35] Ramón López Velarde, *Obras*. Comp. de José Luis Martínez, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 552.

al menos, sus *Cartones de Madrid* (1917), *El plano oblicuo* (1920), en que aparece su relato fantástico "La cena", y *Calendario* (1924), del que me llaman la atención de modo especial los textos titulados "La improvisación" y "Contra el museo estático", que comentaré en seguida;[36] 2) En las actitudes. Reyes nunca asume la osadía de proclamarse como vanguardista, ni se afilia a grupos beligerantes ni mucho menos firma nunca un manifiesto. Su vanguardismo, en dado caso, es individualista y permanece acotado, sin vociferaciones, a la letra de los textos; y 3) En los géneros literarios. Reyes se denota como vanguardista en el terreno de la prosa tanto ensayística como narrativa, pero no en la poesía. Como advierte Paulette Patout en su libro *Alfonso Reyes y Francia*, el logro maestro de ese período del escritor lo constituye sin duda su *Ifigenia cruel* (1924), "quizás su obra maestra, y no cabe duda de que uno de los títulos importantes de la poesía moderna en lengua española". *Ifigenia cruel* –continúa su caracterización Paulette Patout– resulta ser una "obra lírica original, escrita en un castellano desprovisto de intromisiones modernistas, en la que el autor seguía el 'neoclasicismo' preconizado en Francia por Paul Valéry".[37]

No el vanguardismo y sus dislocaciones, como estilaron ultraístas, dadaístas y futuristas, sino un retorno a la mesura del clasicismo según el modelo formal establecido por el autor de *El cementerio marino*.

Creo, empero, que para beneficio del tema debo complicar la pregunta. No basta, me parece, con establecer la contextura vanguardista del autor, que me parece ha quedado documentada en los párrafos precedentes.

[36] Resulta hasta cierto punto fácil señalar el efecto "tónico" que habría ejercido la España de esos años no sólo en Alfonso Reyes, sino en otro gran escritor latinoamericano: Jorge Luis Borges. Este último, en efecto, habría vivido en España desde finales de 1919 hasta principios de 1921. Esa temporada bastó para que Borges hiciera profesión de ultraísmo y para que encabezara luego dicho movimiento de vanguardia en su natal Buenos Aires. Si el vanguardismo de Reyes va, más o menos, de 1915 a 1924, el de Borges podría datarse de 1919 a 1928. Se dice que llegaron a coincidir en alguna tertulia madrileña.

[37] Paulette Patout, *Alfonso Reyes y Francia*. Trad. de Isabel Vericat, México, El Colegio de México / Gobierno del Estado de Nuevo León, 2009, pp. 237-38.

Habría que investigar si los contemporáneos de Reyes llegaron a percibirlo igualmente como vanguardista.

En el erudito libro de Paulette Patout encuentro un primer ejemplo al que quiero referirme. Se trata de un artículo del chileno Francisco Contreras publicado en el *Mercure de France* en noviembre de 1921 y titulado "El espíritu crítico, Alfonso Reyes". Aunque el artículo en lo general es muy elogioso de Reyes, y sobre todo de su posición crítica "compleja, libre" que revelaría su "sólida cultura" y "una inquietud siempre despierta", no deja de observar que "su gusto por la paradoja y *su amor por la novedad* lo pierden" (las cursivas son mías). Comenta Paulette Patout: "A los ojos de Contreras, atrapado en un clasicismo conservador, la simpatía de Reyes por la vanguardia era sospechosa de esnobismo, como una atracción sentida sistemáticamente por lo nuevo y lo insólito". Añade de inmediato: "Algo aún más grave, Contreras no había sabido comprender el humor del autor de *El cazador*, sus graciosas y festivas observaciones sobre el origen castellano del cubismo".[38]

Aunque no estoy de acuerdo con Patout cuando califica de "graciosas y festivas" las sugerencias que elabora Reyes en torno al origen español del cubismo, a las que entiende tan sólo como expresiones de un saber irónico, dejo constancia a través de sus palabras de este reproche muy temprano que se habría formulado contra Reyes por mostrar simpatía por el vanguardismo, y por todo lo que éste traería de "nuevo" y de "insólito".[39]

El segundo ejemplo que me gustaría traer a colación es el que aportan los escritos del gran poeta peruano César Vallejo. Reyes y Vallejo no sólo llegan a coincidir en el París de los años veinte, sino que traban lo que puedo entender como un cierto vínculo amistoso, o al menos, de

[38] *Ibid*., pp. 198-99.

[39] Como bien observa P. Patout, esta temprana crítica de Francisco Contreras anticipó algunos de los comentarios que habrían de volverse más recurrentes en torno al autor de la *Visión de Anáhuac*: la de haberse constreñido al artículo de periódico, con lo que nos dejó a deber textos de mayor alcance: "El crítico del *Mercure* lo invitaba a 'emanciparse del trabajo periodístico. Es una pena –agregaba– que un talento como el suyo se disperse, se malgaste en destellos en lugar de elevarse en llamas serenas hacia su azur'". *Ibid*., p. 200.





simpatía compartida. En la Biblioteca Alfonsina que custodia la Universidad Autónoma de Nuevo León, encontré un ejemplar de *Los heraldos negros* (1918) en el que aparece la siguiente leyenda manuscrita: "Para Alfonso Reyes, con toda mi admiración". En seguida, la firma: César Vallejo. La fecha: "Paris / 925".[40]

Se sabe que Vallejo era hombre de pocas palabras. Aún así, me parece que esta sencilla dedicatoria algo tiene de elocuente. Reyes, por lo que parece, al tanto de las penurias económicas del poeta, habría comentado en algunas reuniones que había que hacer algo por ayudarlo. Ignoro si algún tipo de apoyo se concretó. Lo que sí consta es que en su revista de vanguardia, que codirigía con Juan Larrea, *Favorables Paris Poema*, aparece una breve nota en la que Vallejo se refiere al Ministro Plenipotenciario Reyes. Creo que se trata de una aclaración en la que, de entrada, lo que prevalece es el tono amistoso. Se lee: "Amigo Alfonso Reyes, Señor Ministro Plenipotenciario: tengo el gusto de afirmar a usted que, hoy y siempre, toda obra de tesis, en arte como en la vida, me mortifica".[41]

El verdadero momento de sintonía lo encuentro en una de las crónicas de Vallejo titulada "Una gran evocación de Luis XIV". Bajo este enunciado mayestático y en apariencia respetuoso lo que se esconde es un llamado incendiario a acabar con los museos-muertos, los museos de polilla que sólo son visitados por octogenarios, si no en la estricta cronología, sí en cuanto a temple de corazón. Lo interesante es que la propuesta de Vallejo se apoya, de modo explícito, en un texto que Alfonso Reyes habría incluido en su libro *Calendario*. No me queda más remedio que citar a Vallejo *in extenso*:

[40] Agradezco a los buenos oficios de mi amiga Minerva Margarita Villarreal, directora de la Biblioteca Alfonsina, haberme proporcionado el PDF con la información correspondiente.
[41] César Vallejo, "Se prohíbe hablar al piloto", en *Favorables/Paris/Poema*, núm. 2, octubre de 1926, p. 13. Estimo que con el paso del tiempo Vallejo habría cambiado de opinión, de otro modo sería difícil explicarse los textos de *España, aparta de mí este cáliz* (1937) así como los de *Poemas humanos* (1939), este último de publicación póstuma. Quizás Vallejo ya establecía otra posibilidad cuando ahí mismo en "Se prohíbe hablar al piloto" anotaba: "Todo lo que llevo dicho hasta aquí es mentira".

> Alfonso Reyes alega en su libro *Calendario* por el museo dinámico y vivo, en el que las estatuas, los trajes y las costumbres de las culturas fenecidas fuesen reemplazadas por personas de carne y hueso, vistiendo y reviviendo las formas plásticas, morales y políticas de las épocas muertas. "Los museos –sostiene Reyes– debieran confundirse con la misma vida. El señor mandarín estaría sentado en su sillón, bebiendo té, junto a su mesa, en la sala de los jarrones". Quién sabe así, conseguiríamos, al menos, que la asistencia a los museos fuese no solamente de ancianos, como sucede ahora, sino de todo el mundo, sin distinción de edades. Los museos sólo se prestan hasta ahora a imaginaciones crepusculares, a sensibilidades octogenarias, si no en edad de tiempo, en edad de corazón.[42]

Continúa el argumento, en el que vemos aparecer como un relámpago el nombre de F. T. Marinetti, cabeza del futurismo italiano. Sostiene Vallejo:

> La idea de Reyes vendría, pues, a actualizar en dinámica viviente las pasadas épocas, hasta que sobrevenga el día en que la perspectiva histórica del museo alcance tal vez una pragmática ultra-viviente, coleccionando, anticipadamente, encarnadas siempre en personas de nervio y hueso, las formas de la vida futura. Este desdoblamiento del museo hacia el porvenir sería, si lo quiere el señor Marinetti, una conquista futurista, una manera paradójica de afirmar, una vez más, el sacratísimo instinto de museo de los hombres. En todo caso, ambas suertes de museos de la vida pasada y futura, realizados según la idea de vida y movimiento de Alfonso Reyes, vendrían a establecer nexos más amplios y efectivos entre las galerías del Louvre, por ejemplo, y la rue Rivoli, los jardines de las Tullerías y las márgenes del Sena.[43]

[42] César Vallejo, "Una gran evocación de Luis XIV", en *Crónicas II (1927-1938)*. Ed. de Enrique Ballón Aguirre, México, UNAM, 1985, p. 114.
[43] *Idem*.

En efecto, en el texto titulado "Contra el museo estático", el escritor aboga en favor de un museo que se confunda con la misma vida. No veríamos sólo los jarrones chinos coleccionados, sino al señor mandarín presidiendo la escena, convirtiéndola en algo actual. "En rigor –observa Reyes–, a la entrada de la galería debieran proporcionarme un traje de mandarín para que pudiera yo sentirme chino un instante".[44]

Este sería, según parece, el verdadero museo viviente.

La ironía de Reyes no se detiene aquí. Se diría que el texto de Vallejo sólo recoge la porción más amable de la propuesta del regiomontano, la que puede ser aceptada por todos, llegando a sugerir, muy inventivo, que igualmente podría haber museos "futuristas" que nos muestren el porvenir. Pero en los hechos Alfonso Reyes aparece en su dispositivo textual como alguien mucho más radical, que expresa el deseo vanguardista de desaparecer los museos, al menos tal y como hoy existen. Me quedo corto. No sólo de desaparecerlos. Como si se tratara de un acto anarquista: la de prenderles fuego. Escribe Reyes en este pasaje que estoy obligado a transcribir completo:

> Queremos quemar los museos y fundar el museo dinámico, el cine de bulto, el film de tres dimensiones, donde el bordador chino borde tapices chinos, y donde el espectador pueda, si le place, ser también personaje y realizar sus múltiples capacidades de existencia. Éste –oh Mantegazza– es el verdadero museo de las pasiones humanas, donde cada cual, a fuerza de ensayos, descubra las dos o tres leyes de su conducta. Queremos el museo-teatro-circo, con derecho a saltar al plano de las ejecuciones.
>
> ¡Ir al museo fuera entonces como ir al gimnasio, y ellas y nosotros, todos quedaríamos satisfechos![45]

[44] Alfonso Reyes, *Calendario*, en *Obras completas II*, p. 292.

[45] *Idem*. Esto implica una reconversión radical: en lugar de mirar las obras de arte, o de contemplarlas, iríamos a los museos a hacer ejercicio, como buenos gimnastas, a poner en acción nuestras aptitudes. De lo *estático* pasaríamos así a lo *dinámico*. De la noche de la posibilidad, al día del acto.

> El otro texto de Reyes que habría que invocar para remachar su adscripción vanguardista es el que él mismo llama "La improvisación". En ella Reyes invoca la estampa de dos grandes creadores de la vanguardia: Igor Stravinsky y Diaghilew, al poner en escena esa hermosa composición llamada *Las bodas*: "Stravinsky y Diaghilew están en mangas de camisa, al piano; en tanto, el coreógrafo Massine anota y anota, vibra junto al velador, trepida por dentro, baila con el alma. Circulan el "cherry" y el té. Los gajos de limón aplacan la sed. Silencio: estos hombres improvisan. Movilizan, por unas *horas*, todas las potencias de su ser.[46]

Imbuido de fuerza, entusiasmado por el prodigio artístico, Reyes no reprime sus ganas de apostrofar a Vasconcelos, el gran educador mexicano. Cuando algo se asimila en profundidad, puede uno olvidarse de todo guion previo y comenzar a improvisar. Quien improvisa pone en acción todo lo que antes ha sido aprendido y asimilado: completa de tal suerte las posibilidades de su existencia. Por eso exclama Reyes: "Amigo José Vasconcelos: educar es preparar improvisadores. Toda educación tiende a incorporar en hábito subconsciente las lentas adquisiciones de una disciplina hereditaria. Se vive improvisadamente".

Con estas palabras que apuestan en favor de la *improvisación* como verdadera fuerza genésica del hombre, como realización de lo posible que nos llama, suerte de credo final vanguardista, puedo ya concluir.

[46] *Ibid.*, p. 300.

Bloom, Harold, *La angustia de las influencias*. Caracas, Monte Ávila, 1991.

Castañón, Adolfo, *Alfonso Reyes: caballero de la voz errante*. México, Academia Mexicana de la Lengua / Juan Pablos Editor / Universidad Autónoma de Nuevo León, 2012.

Eliot, Thomas Stearns, *Cuatro cuartetos*. Aproximación edición y notas de José Emilio Pacheco. México, El Colegio Nacional-Ediciones Era, 2017.

López Velarde, Ramón, *Obras*. Comp. José Luis Martínez, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

Pacheco, José Emilio, *Ramón López Velarde. La lumbre inmóvil*. Selec. y epíl. de Marco Antonio Campos, México, Secretaría de Cultura / Ediciones Era, 2018.

Patout, Paulette, *Alfonso Reyes y Francia*. Trad. de Isabel Vericat, México, El Colegio de México / Gobierno del Estado de Nuevo León, 2009.

Paz, Octavio, *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

Reyes, Alfonso, "Pegaso por tierras españolas. Una carta de Alfonso Reyes", en *Pegaso. Revista semanal*, t. I, núm. 13, México, D. F., 7 de junio de 1917.

________, *Obras completas* ii, *Visión de Anáhuac / Vísperas de España / Calendario*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995 (Letras mexicanas), 374 pp.

________, *Obras completas* iv, México, Fondo de Cultura Económica, 1995 (Letras mexicanas), 624 pp.

Robb, James Willis, *El estilo de Alfonso Reyes. Imagen y estructura*. 2ª edición revisada, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

Vallejo, César, "Se prohíbe hablar al piloto", en *Favorables/Paris/Poemas*, núm. 2, octubre de 1926.

________, "Una gran evocación de Luis xiv", en *Crónicas,* t. ii (1927-1938). Edic. de Enrique Ballón Aguirre, México, unam, 1985.

Cuando los cronotopos vanguardistas alcanzan la noción de museo

Silvia Pappe
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco

Introducción

Las cartografías personales se alteran continuamente en el tiempo; eso vuelve necesario explicar, siempre de nuevo, los puntos de partida. Para ello, establezco una determinada idea de vanguardia, retomando y a la vez reconfigurando algunas características de mis lecturas del estridentismo –de textos literarios, desde luego, pero también de representaciones visuales e incluso de expresiones corporales: fotografía, grabado, pintura, un hacerse presente en los espacios públicos mediante manifestaciones provocadoras que podemos interpretar frecuentemente como performativas. Rupturas de tiempo y espacio, de discursos, de la noción de autor, personaje, narrador, de perspectivas que destacan por sus puntos de fuga y que alteran la percepción. Con este conjunto espero resaltar el carácter experimental de la estética vanguardista.

Sin duda, también para la noción de museo se parte de una visión más o menos establecida desde la experiencia; frente al museo estático que guarda, incluso atesora y exhibe acervos, se impone cada vez más una idea de museo que incluye experimentos y actividades para un público que exige no sólo continuas actualizaciones, sino una participación activa. Ciertamente, un museo es una institución conservadora en el sentido literal del término y, por lo tanto, necesariamente un espacio administrado, es decir controlado, que se puede organizar en mayor o menor grado según sus funciones. Se le puede estructurar en espacios cuyos límites son permeables: acervos, archivos, colecciones, exposiciones permanentes y temporales; se producen registros y catálogos que provocan y requieren estudios. Museos son espacios en los que se organizan los acervos, los

depósitos, las adquisiciones, se fomentan colecciones, se gestionan préstamos e intercambios, y se procura el cuidado de lo que se considera patrimonio. Las curadurías (investigación, presentación, relación con las obras y los objetos de investigación, con los creadores o productores en un sentido amplio, así como con coleccionistas y otras instituciones) son las que crean y muestran visiones de algo, visiones que deben resaltar un determinado concepto de este algo, específico, único. Eso, lo específico y único, va dirigido a un público con determinadas expectativas frente a algunos de los espacios del museo, expectativas que, en el mejor de los casos, se vinculan con el deseo de experimentar algo, también, único. La competencia institucional de generar algo especial, junto con aspectos económicos, no hace más fácil el trabajo de los curadores.

La economía propia de la institución museo exige, además, que sus acervos, exposiciones y prácticas culturales y educativas sean atractivos para públicos diversos, desde un público general hasta los especialistas. Las actividades culturales igual que las transacciones económicas confluyen y se contradicen, algo que no vuelve nada fácil la gestión administrativa y financiera.

En principio estamos ante dos cronotopos distintos que invitan a reflexionar en torno a la necesidad de repensar (reinventar) la relación entre vanguardia y museo o, mejor dicho, de establecer en primer lugar tal relación. Como muestra la experiencia de los más diversos curadores actuales,[1] las vanguardias recientes y la transformación de la institución museo / sala de exhibición van de pronto mano en mano. No así la relación entre las vanguardias históricas y el museo de arte de corte más tradicional. Ésta sí implica reinventar si no la noción de museo, sí la relación entre museo y objetos exhibidos, con el fin de no perder la esencia de las características vanguardistas de ruptura, de lo experimental, de

[1] Hans-Ulrich Obrist es un caso atípico que genera prácticamente en cada exposición, no sólo una nueva visión de arte vanguardista contemporáneo, sino también un espacio *ad hoc* para su exhibición, por lo que resulta en especial interesante. *Cf.* su libro *Kuratieren!*

lo provocador que fue en su momento, y que hoy es distinto. Necesariamente distinto.

Hipotéticamente y como experimento, las características de las vanguardias permitirían aprovechar las diferencias de los cronotopos respectivos, mostrando el choque, la ruptura que se puede producir, y los efectos ocasionados cuando la vanguardia se hace presente en un espacio de corte institucional y, por lo mismo, tradicional –por lo menos más tradicional que las propias vanguardias históricas. Retomaré esta idea hacia el final de este texto.

En tanto institución, el espacio museo no dista mucho de un entorno social y cultural que opera bajo determinadas normas, tradiciones y costumbres, y para el que la diferencia, lo inesperado, frecuentemente adquiere calidad de ruptura y provocación. No todo público aprecia estas rupturas –los mismos vanguardistas estaban conscientes de que, para tener un público propio, tenían que crearlo. Eso podía funcionar en espacios públicos, la calle, en editoriales manejadas por ellos mismos, en un café… ¿pero hoy, en las condiciones institucionales de un museo que vive no sólo de financiamiento público, sino también de un público cuya educación estética no necesariamente incluye experimentos, rupturas y provocaciones?

A lo largo de este ensayo me propongo explorar algunas posibilidades que tiene la entrada de la vanguardia histórica en espacios e instituciones tradicionales como es el caso de un museo. Considero, para ello, aspectos como la noción de obra, la materialidad de la producción vanguardista (o su ausencia), cuestiones como la función del archivo y el olvido de determinadas experiencias, los efectos y provocaciones como parte de la producción vanguardista, y el museo como espacio de acción e interacción. De los caminos abiertos, no necesariamente todos conducen a los resultados esperados o previsibles.

La obra, una noción

Hablar de vanguardia es hablar, invariablemente, de rupturas con el concepto vigente de obra, trátese de obras literarias, artes plásticas, cine,

fotografía, o incluso del campo de *performance*. En sentido estricto, al observar las rupturas producidas con lo que entendemos como obra, debemos considerar no sólo los procesos de producción, sino también los de representación, comunicación, recepción y transformación. En otras palabras, hablamos tanto de las propias obras como de las experiencias de ruptura, además de las distintas formas en las que suelen ser comunicadas a lo largo del tiempo. Es la historicidad del conjunto de los elementos vinculados con la noción de obra lo que puede conducir, por vías distintas, a nuevas rupturas, ahora con aquello que logró asentarse, cristalizar y consolidarse en la comprensión de lo estético.

Una obra de arte, una pintura, una escultura se encuentran en continuo movimiento. Empezando por las primeras ideas y esbozos, cada obra se desplaza a lo largo del proceso de producción de espacio en espacio: del taller, en caso de no permanecer allí, puede ser que a una galería, una exposición, a manos de algún coleccionista; se le somete a la compra-venta, es adquirida por un particular, una institución, un museo; y nuevamente se diversifica: acervo, exposición temporal, exposición permanente. Se le busca compañía, temática, estilística, histórica, entre los coetáneos y la historia del arte, se le clasifica y valora, se le agregan proyectos y bocetos en busca del proceso de creación. Aparece en listas de precios, en catálogos y libros, se reproduce en carteles y programas; finalmente, se multiplica –recordemos a Walter Benjamin– a través de medios viejos y nuevos.[2] En pocas palabras: se difunde y, de paso, se diversifica. Otras obras sin embargo, pierden visibilidad con el paso del tiempo, desaparecen en un depósito o se convierten en materia prima para nuevas obras, como cuando alguien pinta, por ejemplo, otra obra encima del mismo lienzo o, mediante alguna intervención con carácter estético que –no pocas veces– implica una ruptura clara con el original.

[2] Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproducción técnica". Lo que importa aquí son, justamente, nociones de técnica, medios, y más recientemente de digitalización, como veremos más adelante.

El caso de una obra literaria es ligeramente distinto. Desde luego empezamos con ideas, borradores, correcciones, ajustes, escritura final, edición y –aunque no siempre de manera inmediata– publicación. Una vez que salga de la imprenta vienen las bodegas, distribución, venta de ejemplares, presentación de libros, reseñas, críticas, ejemplares en bibliotecas, distribución digital… Se difunde y, por tanto, se diversifica. Aquí, una de las diferencias mayores es que la diversificación se presenta esencialmente en los procesos de lectura que, a diferencia de la obra de arte, en la literatura la multiplicación como tal del original de la obra está planeada desde un inicio. Lo que se puede adquirir, desde la invención de la imprenta en adelante, no es el original, sino los ejemplares impresos; éstos son adquiridos tanto por lectores particulares como por bibliotecas que los prestan. Si las ediciones se agotan, puede haber un segundo tiraje. Las publicaciones electrónicas multiplican, una vez más, la posibilidad de acceder a lo que se sigue llamando “obra”.

En ambos casos está presente la noción de obra, impregnada en mayor o menor grado de un rudimento de creación original. Surge entonces la pregunta, que no por obvia es menos pertinente, acerca de lo que en cada uno de esos casos es objeto de observación, lectura, crítica, adquisición y, en última instancia incluso, de una transacción económica. Lo que adquiere quien lee literatura, desde luego, es una obra, mas no el original ni en ningún caso el derecho de reproducción. Como lo que adquiere quien compra un boleto de entrada a un museo o una exposición y no rebasa el derecho de ver, observar la obra original; a veces se le permite tomarle una fotografía, pero aun así, en ningún momento se deriva de ello el derecho de reproducir la obra, de difundirla, ni de someterla a otra transacción de compra-venta o, simplemente, de publicarla.

No se trata solo de un asunto de derechos de autor –algo que aplicaría desde luego con el autor de una obra literaria– o de derechos de reproducción que es lo que adquieren y ejercen las editoriales. También se generan, crecientemente, derechos institucionales, sobre todo para el caso de museos y colecciones que, a través de la transacción económica junto con la obra de arte, adquieren los derechos exclusivos de repro-



ducción. Por ejemplo, en catálogos, en libros publicados por las propias instituciones, y prohibiendo el derecho a la reproducción a un tercero –algo que por cierto afecta tanto a la crítica como a la investigación académica sobre historia del arte.

Sigamos inquiriendo en torno a la problemática: ¿qué adquieren museos y archivos cuando compran una obra original? ¿Qué se guarda, exhibe, difunde, y bajo qué condiciones? Y, por otro lado, ¿qué implica para un archivo literario la adquisición de fondos, incluyendo manuscritos o tiposcritos originales que permitan estudiar aspectos de estética, poética, procesos de creación (ciertamente en peligro de volverse invisibles en la era digital), entre otros aspectos?

"Obra", hasta este momento, es siempre una forma materializada de la producción estética lo que parece garantizarle cierta durabilidad siempre y cuando esté bajo el cuidado, justamente, de una institución o hasta cierto grado de un particular. Está allí, aun sin que un espectador o un lector estén presentes; está allí, incluso sin los creadores, aun cuando nadie los lea ni los mire. Fichas, catálogos y otros documentos dan cuenta de su existencia y del lugar donde permanecen tanto los originales como las huellas que dejan sus reproducciones.

De interés, me parece, es que el carácter estético que define a una obra está sometido a aspectos económicos y jurídicos que definen las condiciones de su reproductibilidad digital, no sólo ampliando las posibilidades tecnológicas que analizaba en su momento Walter Benjamin, sino diferenciándose enormemente de éstas. La materialidad y la condición estética son subeditados, más que nunca, a transacciones económicas y consecuencias jurídicas sobre todo en el ámbito de las artes plásticas. Y eso, desde luego, afecta la noción de obra.

Muy distinto resultan varios de los aspectos aquí mencionados en el caso de aquellas producciones estéticas que se presumen vanguardistas y que rompen no sólo con la noción acostumbrada de obra y con determinadas normas y tradiciones estéticas, sino también con su materialidad. Desde luego existen productos tangibles, como dirían los antropólogos: textos literarios, pintura, gráfica, escultura, fotografía, cine… productos

coleccionables que se pueden integrar en un archivo y que, en su mayoría, siguen siendo editables. Condición básica esta última para que se puedan leer, observar, consumir, comentar, criticar e interpretar. Existe, además, lo que se presenta ante un público: lecturas de poesía, una exposición de pintura y artes plásticas; o, por qué no, teatro guiñol.

Al mismo tiempo, muchos de estos productos se caracterizan por la pretensión de transformar o incluso nulificar lo que se acostumbra entender por obra de arte o literaria. Los autores vanguardistas se mofan de la idea de un canon literario, de la crítica, del público y, en general, de lo establecido. Desestructuran la estética, pero sobre todo, desestructuran conceptos básicos de tiempo, espacio, fragmentan al sujeto como persona o personaje con una identidad determinada; cambian la perspectiva; las instituciones culturales y los representantes de la "buena literatura", la "buena sociedad", las "buenas familias" son objeto menos de una crítica sustancial que de burla.

Romper con la noción de obra implica romper con todo un campo, no sólo estético, sino de formas de pensar y de pensarse en y a través del arte, de la literatura, de la cultura en general como propiedad casi identitaria de determinados sectores de la sociedad. Romper con la noción de obra, tal como lo propusieron los vanguardistas, es romper, desde luego, con la estética, pero también y sobre todo con un orden sociocultural.

En el caso de los estridentistas que hablan del presente, del actualismo, que privilegian el instante y lo inacabado de éste, no toda "obra" o producción y –sobre todo– no toda provocación, no todo *performance* está pensado para durar en el tiempo. La introducción de un factor temporal distinto al acostumbrado fomenta fuertemente la ruptura con el concepto de obra. Relojes distorsionados, tiempos y espacios que no "obedecen" las leyes de la termodinámica, huellas de personas en forma de una imagen inacabada, movimientos atorados en un instante sin que el tiempo que lo inició, continúe… ejemplos todos que, al menos, desconciertan a los lectores y observadores de la época. Géneros literarios y extraliterarios, figuras retóricas y literarias, lo literario y lo cotidiano se



entremezclan para abandonar el terreno literario y en general la estética acostumbrada.

Lo que los vanguardistas entienden como ruptura no sólo se produce a nivel estético; es también una provocación ante la manera de entender la literatura y su relación tanto con el mundo profesional del sistema literario, como con la forma de experimentar el mundo de lo cotidiano. En el plano simbólico, la irrupción de provocaciones que hoy llamaríamos performativas, en un tiempo político, social y estético, en un tiempo de normas institucionales, no se puede excluir, pues forma parte de la producción vanguardista y de su recepción inicial.

Lo que los vanguardistas entienden como ruptura no sólo se produce a nivel estético; es también una provocación ante la manera de entender la literatura y su relación tanto con el mundo profesional del sistema literario, como con el mundo de lo cotidiano. Romper con la noción de obra de arte es, también, romper con la comunicación de posibles sentidos. En el plano simbólico, la irrupción de provocaciones performativas en un tiempo político, social y estético, en un tiempo de normas institucionales, no se puede excluir, forma parte de la producción vanguardista y de su primera recepción. Juegan, en ello, un papel fundamental desde los espacios de reunión y exhibición hasta la exageración, hasta la producción de objetos distintos a los acostumbrados como las máscaras de Germán Cueto, el teatro guñol, los fantoches en un texto de Arqueles Vela, o figuras como Troka el Poderoso, que aparecía –creación del estridentista Germán List Arzubide y el músico Silvestre Revueltas– en un programa de radio para niños.

Producción, materialidad cuestionada, registro

Elementos significativos de la producción estética vanguardista incluyen, decía al inicio, los procesos de producción; esos comprenden, desde luego, "obras" que no necesariamente están pensadas para durar, además de la recepción de éstas. Incluyen proyectos y acciones performativas o,

como muestra el ejemplo de Troka el Poderoso, emisiones de radio fugaces por falta de una tecnología de registro o grabación de las emisiones, falta que derivará en la publicación de un libro que aporta grabados a los cuentos. Incluyen hechos, frecuentemente provocativos, dirigidos tanto a un eventual público, ajeno aún a las estridencias vanguardistas, como a las instituciones culturales, sociales y, dada la coyuntura de la época, políticas. Lo inacabado, lo performativo, lo provocador son características constantes de productos y producciones vanguardistas, además de partícipes de las posibilidades de lectura, comprensión y recepción.

Ejemplos característicos son los manifiestos. Como el primero de los estridentistas, que contiene en formato de cartel impreso, proyectos, provocaciones, elementos gráficos y que es, en sí, performativo desde su aparición en algunos muros de la Ciudad de México, el cual necesariamente debe ser comprendido como dos ejemplares, al haber sido impreso de ambos lados; es fragmentario, desordenado, y habla incluso de lo que ni siquiera existe aún, o por lo menos no de la manera que se aparenta, de la forma en que se manifiesta. Ciertamente, hay relatos publicados o transmitidos oralmente una y otra vez que dan cuenta de todo ello, y el cartel o su reproducción con el manifiesto estridentista *Actual número 1* se muestra en exhibiciones y se reproduce en libros y catálogos (la mayoría de las veces, se reproduce sólo el frente). Los diferentes manifiestos (y hablo no sólo de los estridentistas) tienen formatos muy distintos entre sí, aunque sí conformarán, con el tiempo, un género discursivo con muchas aristas y diferencias internas; Asholt y Fähnders, en la Introducción a su estudio sobre manifiestos y proclamas de las vanguardias europeas, describen puntualmente diversas variantes, de las que quiero retomar aquella que más se acerca a la problemática y las contradicciones que estoy discutiendo aquí:

> Estos manifiestos experimentales en particular [...] quieren evitar que el carácter apelativo de su contenido se revierta por una forma tradicional; ambos deberán tener un efecto performativo, cambiar la realidad, aunque ciertamente puede surgir una trampa autorreferencial.

> Porque existe el peligro de que un manifiesto tan elaborado desarrolle su propia dinámica estética, diametralmente opuesta a la afirmación de romper con el carácter museístico de la 'obra' artística y, a su vez, rodearse de un aura de singularidad.[3]

El hecho de que en los archivos se resguarden en los museos y que en salas de exposición se muestren objetos valiosos, no solo ayuda a institucionalizar las prácticas de consumo de la cultura en los propios espacios de depósito, archivo, colección y exhibición; también logra intercambios con costumbres arraigadas que definen ciertos tipos de público, ya sea reforzándolas, ya sea rompiendo con ellas. Cuando la materialidad de los objetos es puesta en duda la cultura de las visitas a los museos se vuelve más frágil. Incluso un eventual registro material o una representación de producciones estéticas cuya esencia está en que se nulifica a sí misma como "obra de arte" o "literatura canónica", cargan en sí mismas con el sello de fragilidad que trasmiten al público. Nuevas expresiones de arte requieren de nuevos públicos, o de la reeducación de los ya existentes. La provocación posiblemente no haya sido el camino más efectivo hacia ello, sobre todo no para públicos en un futuro no demasiado lejano, pero sí desvinculado de la producción original.

Ello radica en que los efectos que las acciones vanguardistas causaron en su momento no siempre se han materializado, ya que no se les puede exhibir, no se les puede ver. Durante décadas, la producción estética vanguardista –con excepción sobre todo de las vanguardias europeas que pronto serían llamadas "históricas"– no parecía digna siquiera de ser estudiada a fondo al no pasar del juicio ni del prejuicio de ser, simplemente, una "mala imitación".

> Probablemente una de las cosas que habría que empezar por cuestionar es la arraigada tendencia a caracterizar deductivamente nuestro

[3] Wolfgang Asholt y Walter Fähnders, *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, Stuttgart, Weimar, Verlag J.B, Metzler, 1995, p. XIX.

> vanguardismo en función de las escuelas canonizadas de la vanguardia europea. Porque la persistencia de este criterio lleva a presumir de partida su condición de epifenómeno [...], de manifestación ancilar, eco o reflejo de propuestas que corresponden a otra realidad y a otras necesidades, todo lo cual lleva a considerar el vanguardismo literario en el continente como producto ligeramente artificial de una moda impuesta, sin mayores vinculaciones con la realidad y las condiciones concretas en que se manifiesta.[4]

Los prejuicios mencionados dividen las vanguardias en canónicas y otras que no podrán serlo. Asholt y Fähnders, sin embargo, sí les reconocen un perfil propio a las vanguardias latinoamericanas independientemente de aquellos autores –y sin restarles importancia– que conocían de primera mano algunas de las expresiones vanguardistas europeas.

Este primer juicio radica en una supuesta dependencia cultural y marca, en parte, la primera recepción para volver en distintas versiones, una y otra vez, a lo largo de casi todo el siglo XX. En México, las versiones negativas sobre la producción literaria de los integrantes del movimiento estridentista se deben, sin duda, no solo a controversias literario-estéticas, sino también a desacuerdos ideológicos y aun a tensiones personales entre los dos principales grupos de poetas y narradores: los miembros del movimiento estridentista y el llamado grupo "sin grupo" de los Contemporáneos. Prolongados en la crítica literaria, impactarían, desde luego, en la recepción. Será hasta la década de los 70 que esta visión se entrecruzará con investigaciones académicas que no sólo formarían la base crítica para futuros estudios, sino que además se encontrarían rematerializados en distintos espacios. En los respectivos homenajes nacionales, a inicio de los años ochenta, la división se reproduce: estridentistas en el espacio universitario de la Casa de Lago, Contemporáneos en el recinto de la alta cultura, el Palacio de Bellas Artes.

[4] *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Ed., selec., pról., bibl. y notas de Nelson Osorio T., Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988, pp. XXVIII-XXIX.

Una visión mucho más amplia de la vanguardia que reúne producciones estéticas tanto literarias como gráficas y de artes plásticas, apreció en el Museo Nacional de Arte en ocasión de la exposición "Vanguardia en México 1915-1940",[5] mientras que la que posiblemente se puede considerar la colección más especializada en el estridentismo, encontró un espacio en la casa-museo de Luis Mario Schneider, hoy Centro Cultural Universitario,[6] que incluye una parte significativa de la recepción y crítica no sólo del estridentismo, sino de las notas, investigaciones, publicaciones y ediciones del propio Schneider. El peligro de quedarse como colección en el momento de la transformación de la casa-biblioteca y espacio de trabajo, en casa-museo, se superó al hacerse cargo por un lado la Universidad Autónoma del Estado de México, en particular la Facultad de Humanidades, al crear el Departamento de Filología Luis Mario Schneider (ahora Centro Cultural), en Malinalco, Estado de México, y por otro lado, la comunidad de investigadores y estudiantes, al hacer crecer el legado, considerando en general la investigación y docencia cuyo objeto de estudio es el amplísimo campo de la literatura mexicana de los siglos XIX, XX y XXI.

Retomados y sobre todo ampliados a partir de los años 90, los estudios académicos cubren en la actualidad una gama muy amplia de investigaciones. Esta segunda recepción que incluye desde luego los estudios y recopilaciones de Schneider, no sustituye ni excluye la importancia de la primera. Son, a veces, paralelas, se entretejen, y donde coinciden la crítica que surge, no siempre fructífera, pero no deja de aportar nuevas lecturas y visiones. Lo que sí es fructífero son las aportaciones de investigaciones a partir de una visión cada vez más transdisciplinaria, sobre todo desde la literatura hacia las artes plásticas, aunque prácticamente nunca a la inversa.

[5] De esta exposición da cuenta el catálogo que lleva el mismo título de la exposición, publicado en 2013 por el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Museo Nacional de Arte.

[6] Universidad Autónoma del Estado de México, Centro Cultural Luis Mario Shneider, <http://malinalco.net/inicio/turismo/centro-cultural-luis-mario-schnaider/> [Consulta: 24 de agosto, 2020.] <http://malinalco.net/inicio/turismo/museo-luis-mario-schnaider/> [Consulta: 24 de agosto, 2020.]

En un breve texto en ocasión al fallecimiento de Luis Mario Schneider, Adolfo Castañón lo llama curador, museógrafo de la literatura, poniendo en primer plano la vena coleccionista, casi arqueológica, del investigador. Las posibilidades de actualización y de contacto con otras colecciones las encuentran en el archivo, la colección y la biblioteca de Schneider, no solo en los proyectos académicos y de difusión cultural, sino ocasionalmente en el contexto de grandes exposiciones. Archivo y colección adquieren visibilidad en un escenario creado específicamente y durante un tiempo limitado; en este escenario es también donde un acervo esencialmente literario o, mejor dicho, perteneciente a un campo que abarca desde obras literarias de distintas épocas y pertenecientes a prácticamente todos los géneros, revistas, crítica, carteles, estudios, primeras ediciones, hasta obras gráficas, y se inserta en las vanguardias de las artes plásticas.

Exposiciones como la del MUNAL revelan hasta qué grado existe, tanto para los coleccionistas como desde los intereses de los propios museos, una fuerte predilección para gráfica, pintura y artes plásticas, y que los espacios dedicados a la exhibición de libros, manuscritos y hojas sueltas son mucho menores. Si bien la tecnología actual permite mostrar a un espectador que también es lector, cada página de un libro o manuscrito escaneado, hojeando digitalmente. En el marco de exposiciones como la referida, los libros son vistos más como objetos que como texto literario-estético. En parte podemos pensar en que ello se debe a ciertos intereses de mercado, de la compra-venta entre coleccionistas e instituciones como museos de arte, mientras que manuscritos y notas llegan a archivos literarios, y libros de gran valor (primeras ediciones, por ejemplo), que suelen estar en bibliotecas, tanto públicas como privadas, donde a veces priva el valor del objeto, a veces el del texto como tal. En el caso del museógrafo literario Schneider, deben haber sido ambas formas de ver los libros.

La producción vanguardista tanto material como inmaterial muestra que la indagación en torno a la viabilidad de ser exhibida tiene que ir más allá de guardar y archivar todo tipo de objetos. Requiere de pro-

puestas acerca de formas y modos de recuperar y desplegar lo que en algún momento se producía, de mostrar lo que no tenía una presencia material y terminó por ser invisible, de rememorar lo que provocaba en los espectadores. De nuevo estamos ante una doble recepción: las "originales" en el momento de los sucesos estéticos inmateriales, y las "actualizadas" continuamente que buscan algún tipo de presencia con el fin de poder figurar en la memoria cultural. Lo que ha cambiado son, en todo caso, los registros: entrevistas grabadas (casi todos los investigadores que alguna vez trabajaron, todavía en vida de Germán List Arzubide, en torno al estridentismo tienen en su haber un casete con una entrevista), historia oral grabada o convertida en texto, fotografías, cortometrajes, más recientemente videos de alguna representación. No muestran ni reproducen lo sucedido en los años de producción estridentista, sino alguna representación posterior que permite "observar" la memoria de algo que fuera del registro de esta memoria ni siquiera existe. Una especie de producción secundaria que a su vez contiene elementos estéticos: narrativos, gestuales, modulaciones de voz; otras incluyen representaciones captadas por algún medio visual que termina por ser, en sí, otra obra de arte, desde luego distinta a la que nos imaginamos como original.

Para volver visible las vanguardias, no sólo se trata de aquello que se puede mostrar (objetos, representaciones y memoria de sucesos), sino también de la exhibición misma como creación. Nuevamente debemos pensar en una idea de exhibición que puede dividirse en primaria y secundaria. Primarios son los espacios donde sucedieron las producciones y que pueden ser convertidos: de casa-estudio en museo casa-estudio, como por ejemplo las de Diego Rivera y Frida Kahlo, conceptualizadas, proyectadas y construidas por Juan O'Gorman, o como la casa estudio de Luis Barragán. En esos casos, no se trata ya únicamente de un lugar que fue espacio de trabajo, sino de una obra arquitectónica vanguardista en sí. Otro tipo de espacio es el Café de Nadie, lugar casi mítico de discusiones, exhibiciones, encuentros, perdido y "retomado", reubicado, reconcebido, rebautizado, en un momento distinto al del movimiento

estridentista. Estridentópolis, la ciudad literaria que se asimila a otro lugar de producción (de vida, de residencia, de trabajo, de creación), Xalapa. En todos estos casos, el "original" está compuesto por los distintos espacios tanto de producción como de experiencia –el estudio, la casa, el café, la calle, el lugar de las provocaciones, los tranvías y los trenes, incluso los espacios de publicación, periódicos, revistas, libros. De manera casi imperceptible, los espacios "originales" se filtran en los relatos, dominan las entrevistas, las pinturas y fotografías, penetran y recrean la gráfica, alteran las perspectivas, traspasan la ideología, se confunden con las provocaciones que en ellos acontecieron, para tomar su lugar. Permean los personajes literarios, los nombres de los pintores y grabadores que en sí ya conllevan un significado.[7] Estamos ante una especie de mitificación que funde los lugares con los sucesos estéticos mismos.

Exposiciones vistas como espacios secundarios serían aquellos en los que se recuperan, coleccionan, archivan, exhiben y reproducen obras, registros de los sucesos estéticos, estudios críticos, e incluso objetos cotidianos. Puede tratarse de un museo, pero también un catálogo o un libro de arte, incluso la casa de un estudioso y coleccionista sirven para ello: la casa, biblioteca, archivo, y ahora Centro Cultural Luis Mario Schneider, resulta paradigmática para su momento y no obstante, permanece la pregunta: ¿qué posibilidades tenemos para volver visibles reacciones, enojos, risas, negaciones, expresiones de las que existen, apenas, huellas y recuerdos...?; ¿cuáles son las condiciones para esta segunda recepción que, se supone, se produciría a partir de las colecciones, las exhibiciones, incluso los centros de investigación, o espacios virtuales como facebook que reúne de manera virtual a investigadores, o sitios de internet con fines académicos que permiten el intercambio de resultados de investigación? Los conocimientos previos requeridos abarcan desde una especial capacidad de atención y observación, paciencia, interés,

[7] En una carta, Lee Bayers le escribe a Joseph Beuys: "Me encanta que seamos ya tan famosos que ni siquiera nos tienen que ver. Nuestro solo nombre es el ídolo perfecto". *Apud* Melanie Keim, "Furk'art".

imaginario, hasta una disposición de ver cosas diferentes con ojos distintos. Una parte significativa de la investigación académica tanto dentro como fuera de México que data de las últimos dos décadas, va en este sentido.[8]

El archivo y el problema del olvido: resignificando el canon

Obra entendida como proceso de producción-recepción. El simple hecho de cambiar el concepto de lo que se guarda en un archivo y se exhibe en un museo, ¿no cambia, necesariamente, la relación entre lo que se deposita y archiva como patrimonio, y la institución donde se salvaguarda? ¿No cambia, necesariamente, lo que por lo menos en parte formaría a futuro la memoria cultural? Cierto, se pueden producir contrasentidos cuando se colocan expresiones estéticas distintas a las "obras" a las que se acostumbra encontrar en un archivo, una biblioteca o un museo. En pocas palabras, en instituciones que resguardan obras literarias y artísticas no sólo por su reconocido valor estético sino, también, con el simple fin de que no se pierdan ni se les olvide. Cierto. Aunque, ¿acumulación por el simple hecho de contrarrestar el olvido de no se sabe bien qué memoria cultural…? ¿No iría eso en contra de los mandatos tanto estéticos como, sobre todo, económicos de toda institución? Acumulación, resguardo, colecciones sin conceptos claros, la imposibilidad de generar con regularidad exhibiciones exitosas, entre otros asuntos, son problemas con los que lucha la mayoría de los museos de arte.[9] Pero volvamos a la problemática del resguardo.

[8] No es el propósito de esta nota remitir a una bibliografía completa; me parece suficiente la simple mención de investigadores como Yanna Hadatty Mora, Tatiana Flores, Elissa Rashkin; y en el ámbito de las artes plásticas, Renato González Mello, Dafne Cruz Porchini, Carla Zurián, entre otros.
[9] Un estudio por demás interesante sobre la problemática de las fallas de la institución museo, lo presenta Walter Grasskamp en *Das Kunstmuseum. Eine erfolgreiche Fehlkonstruktion*.

En *Formas del olvido*, Aleida Assmann propone una especie de tipología alrededor de la noción de olvido. De esta autora retomo la diferencia entre *archivo* y *canon*. Tanto archivo como canon operan, para las instituciones, como horizontes, como posibilidades interconectadas que muestran la falta de estabilidad de los objetos culturales en el amplísimo campo cultural que se extiende entre memoria y olvido. Lo que en algún momento terminó depositado en un archivo, sigue existiendo en forma latente; en otro momento, bajo condiciones distintas, ante preguntas dirigidas al archivo que provienen de un presente y de nuevas experiencias; estos objetos archivados pueden llegar a formar parte de un canon cultural, independientemente de que hayan pertenecido anteriormente a un tipo de canon. Siguiendo el planteamiento de Assmann, entiendo con canon no solamente lo consensado como valioso estéticamente sino como parte de una experiencia cultural que sigue teniendo o que vuelve a adquirir sentido para el presente. Lo que se guarda en un archivo no está olvidado, puede volver a tener presencia en exhibiciones, en la historia del arte, en el conocimiento y la vivencia sobre la identidad y la cultura propias. Allí radica, me parece, la historicidad de los artefactos y las experiencias culturales, esto es, trascender hacia otras épocas no sólo en términos materiales, sino readquiriendo significados desde nuevas experiencias.

En este contexto, el momento actual pareciera más que sugestivo: ciertamente, para una segunda recepción se pretende salvaguardar e incluso recuperar las vanguardias en vista de un canon, quizás futuro, entendido como visibilización de los efectos de las vanguardias y su eventual resignificación, a pesar de que la intención original de autores y creadores no necesariamente tendía a que su producción y sus acciones perduraran, ni a que la noción de obra tuviera siempre una presencia material.

La tecnología actual, sin embargo, permite guardar en formatos digitales prácticamente todas las expresiones estéticas y otras, materiales e inmateriales. Desde luego, este resguardo aplica apenas a copias y representaciones de la producción vanguardista original, pero quizá por ello



plantea problemas nuevos. Una relación completamente distinta se establece entre recuperar y archivar; entre memoria, pérdida y olvido; entre la selección de lo que es relevante y una masa inabarcable de datos sin fecha de caducidad, por así decir. En el mundo digital, los archivos se han vuelto inconmensurables al grado de que ya no son ni siquiera los expertos quienes tienen la capacidad de revisar los acervos con el fin de recuperar y seleccionar obras, referencias, producciones y registros que puedan ser exhibidos en un espacio donde adquieren la visibilidad de un conjunto significativo. Las búsquedas son realizadas por buscadores digitales cuyo criterio está desvinculado de la memoria cultural, su historicidad y la experiencia que caracteriza toda sociedad y cuyos intereses cambian continuamente. Lo que adquiere –de manera inesperada– fecha de caducidad, no son los archivos, los depósitos o las producciones sin registro, sino aquellos que tienen la capacidad de seleccionar lo que puede tener sentido para nuestro presente. El problema de resguardar algo concreto se convierte en problema porque nada se borra, nada se pierde, un problema de no poder olvidar. Se vuelve casi inexistente la opción de que lo recuperado del olvido derive en algún momento en experiencia, materializada o digitalizada, con suficientes significados para el o los presentes, es decir, que vuelva a surgir como canon tal como lo entiende Assman.

Los efectos como parte de la producción

Lo que en la teoría de la historia y la historiografía se llama historia efectual, en el caso de las vanguardias se puede –e incluso se debería considerar– como parte de la producción y los productos estéticos. Una parte significativa de la vanguardia (una parte que, además, le aporta significado) es el gesto provocador en el horizonte de la primera recepción, algo intangible pero que se recuerda continuamente, aun cuando en la recepción más negativa es justamente este gesto el que le resta cualidades estéticas a la producción. Sin este efecto, sin embargo, faltaría algo fundamental: el desconcierto, el enojo de algunos y la diversión de otros; pero

también la fascinación y la sorpresa causadas por los experimentos estéticos. "Si bien los manifiestos cuestionan el límite entre el arte y la vida, entre el carácter autorreferencial y el performativo de los textos, intentan hacerlo sin renunciar por completo (o incluso parcialmente) a la pretensión artística".[10]

Peter Bürger hablaría –en este contexto– menos del supuesto fin del arte que del fin de una determinada práctica de vida. Y crea, de paso, una nueva estética.

Ahora no basta con relatar todo ello, hay que mostrarlo, hacerlo visible de tal manera que se (re)producen esos efectos en todo tipo de recepción en los que la inmediatez de la situación juega un papel fundamental. Aquellos visitantes de un museo o una exposición que pretenden participar de la experiencia vanguardista, y que pertenecen a la segunda recepción, no podrán, de otra manera, sino ver cosas incompletas, incluso poco significativas; curiosas, quizás, pero *insignificativas*. Un montón de cosas acumuladas, sin ordenar, no canon de experiencias significativas. Reproducir o, mejor aún, provocar emociones similares a las originales, sorpresas, molestias, enojos, en términos de temporalidad histórica resulta imposible. Anécdotas, registros de imaginarios trasmitidos, incluso discusiones relatadas posteriormente pueden tener un lugar y un momento en un museo… ¿así también los efectos? Una de las pretensiones de todo historiador, de todo museógrafo, de todo curador es, desde luego, trasmitir experiencias del tipo que Hayden White llama experiencias pertenecientes al pasado práctico, alejado del interés de un historiador dado que no se le puede someter a un "tratamiento propiamente científico u objetivo".[11]

Las vanguardias desde luego no son el único ejemplo que nos obliga a reflexionar en torno a cómo podemos hacer presente algo que de otra manera no estaría ni siquiera visible. Es algo que la historia como disciplina se tiene que plantear invariablemente ante los hechos del pasado.

[10] Wolfgang Asholt y Walter Fähnders, *op. cit.*, p. XVII.

[11] Hayden White, *The practical past*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2014, p. XIV.

Para las vanguardias, sin embargo, esta cuestión tiene al menos un par de aristas adicionales que se introducen, si no por primera vez, sí con mayor conciencia a partir de la reflexión en torno a su validez histórico-estética. Ni las reacciones, ni los efectos, y desde luego tampoco las expresiones de carácter performativo se "guardan" en forma material, a no ser a través de registros inmediatos, ni a través de representaciones posteriores, que pudieran o no tener un valor o una intención estéticas (de ruptura, desde luego). En vista de la pretensión de generar las condiciones para experiencias de ruptura vanguardista, con las nociones de espacio y tiempo, con la integridad de los sujetos, con formas estéticas, con el deber ser social, cultural y aun político, estas rupturas deben de mantenerse, incluso reproducirse en un museo o, en general, en un espacio institucional. Y eso parece, en pocas palabras, ir en contra de la idea misma de un museo.

Pongamos como ejemplo un texto como el *El café de nadie*, exhibiendo uno o varios ejemplares, desde el original manuscrito hasta las distintas versiones y ediciones publicadas en *El Universal Ilustrado* y como libro producido por la editorial Horizonte de Xalapa, además de ediciones posteriores y la inclusión del texto en antologías. En el aire permanece la pregunta que se representa mediante estos ejemplares: la obra literaria, determinadas escenas de su contenido, el objeto editorial, los efectos que produjo o más bien la ruptura con las nociones y los preceptos literarios vigentes en la época de su creación. ¿Qué es lo que le interesa a la historia literaria?, ¿qué a la historia cultural?, ¿qué a un coleccionista?, ¿qué a un curador que preparar una exposición sobre estridentismo, literatura vanguardista, vanguardias en general? ¿Qué le interesa a quien observa y estudia cualquiera de las anteriores opciones?

El museo, un artefacto de transformación

Pensar (y me refiero al acto de pensar en el sentido creativo), pensar el espacio del museo tradicional –sobre todo el tradicional– como medio de transformación, una especie de aparato de conversión, nos puede

ayudar a vincular la producción vanguardista con la idea de recuperación y exhibición, volviéndose más palpable con todos sus componentes y características; con ello, se abre la posibilidad de remitir las recepciones actuales a una experiencia que simule la primera recepción en el entorno de un espacio con el que choca. Los objetos vanguardistas, al "chocar" con un espacio tradicional (una institución), provocan e imitan, hasta cierto punto, una posible experiencia aunque sea indirecta. La gran diferencia con las provocaciones de la primera recepción es que actualmente, quienes asisten a los espacios en los que se puede producir un choque provocador, se han convertido en observadores: dejaron de ser objeto directo de los experimentos vanguardistas, dejaron de ser objeto de burla. La sorpresa es calculada, el enojo forma parte de una experiencia cultural –ni social, ni política, ni ideológica.

La imagen que más se acerca a lo que sucede con los objetos vanguardistas colocados en un espacio institucional de rescate, archivo y exhibición, es que conjuntamente con el observador y su experiencia se transforman en una especie de metáfora de la experiencia vanguardista "original" o histórica. Como resultado, eso produce, en el mejor de los casos, un nuevo tipo de representación con características estéticas. *El museo imaginario* de André Malraux es un espacio metafórico así; lo es el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, y quizás, incluso, lo es la *Biblioteca de Babel* de Jorge Luis Borges.

La posibilidad de pensar tiempo y espacio vanguardistas en un espacio museográfico tradicional puede ser no sólo profundamente perturbador, sino estético en conjunto con el propio espacio de exhibición. Es tarea de la curaduría procurar el carácter estético y resaltar esa perturbación como efecto de ruptura. Puede resultar provocador al grado de reproducir, por lo menos en parte, el desconcierto que las obras, las actitudes, las provocaciones, las rupturas, lo inconcluso de las producciones pudieron haber generado entre los contemporáneos de los vanguardistas. Reproducir quiere decir una amplísima gama de posibilidades creativas que abarcan desde la simulación, la imitación, hasta la invención de hechos o la generación de procesos productivos novedosos.

Asholt, Wolfgang, Fähnders, Walter, *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, Stuttgart, Weimar, Verlag J. B., Metzler, 1995.

Assmann, Aleida, *Formen des Vergessens*, Göttingen, Wallstein-Verlag, 2016.

Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. de Andrés E. Weikert, introd. de Bolívar Echeverría, México, Itaca, 2003.

Borges, Jorge Luis, "La biblioteca de Babel", en *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1997. (1a. ed., 1941.)

Grasskamp, Walter, *André Malraux und das imaginäre Museum. Die Weltkunst im Salon,* Munich, Editorial C.H. Beck, 2014.

Haddaty Mora, Yanna et al. coord., *La revolución intelectual de la Revolución mexicana (1900-1940)*, México, unam, 2019.

Keim, Melanie, "Furk'art", en Neue Zürcher Zeitung, 15 de abril 2019 [en línea] <https://www.nzz.ch/feuilleton/schaut-her-wir-hatten-die-grossen-stars-auf-der-furka-ld.1474898> [Consulta: 16 de abril, 2019.]

Obrist, Hans-Ulrich, *Kuratieren!*, Munich, Editorial C.H. Beck, 2015.

Osorio T., Nelson, ed., selec., pról., bibliog. y notas, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1988.

Pappe, Silvia, *Estridentópolis: urbanización y montaje.* México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, 2006 (Ensayos, 14).

Warburg, Aby, *Atlas Mnemosyne*. Madrid, Akal, 2010.

White, Hayden, *The Practical Past*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2014.

Maiakovski en México: las huellas rojas de una nube en pantalones

Elissa J. Rashkin
Universidad Veracruzana

He ahí
los trópicos.
Mi vida entera
suspiré una y otra vez por ellos.
Vladimir Maiakovski, "Trópicos".

En julio de 1925 llega a México el poeta futurista bolchevique Vladimir Maiakovski.[1] Llega en barco, con escala en Cuba; entra por Veracruz, parte en tren para la Ciudad de México, y apenas un par de semanas después, sale nuevamente para cruzar la frontera en Laredo hacia Estados Unidos. Su estancia en México es corta, ya que el viaje es financiado por agrupaciones comunistas en el país vecino, donde dará charlas en diferentes ciudades como Detroit, Chicago, Cleveland y Nueva York; por esa misma brevedad, y quizás por ciertas dificultades de comunicación e interacción, deja poca huella en la historiografía cultural de este país. Sin embargo, escribe sobre sus vivencias en un relato que publica con el título *Mi descubrimiento de América* (posteriormente *América* a secas), envía cartas a Rusia, da entrevistas a la prensa mexicana, se deja retratar en fotos y se inspira para plasmar rasgos mexicanos en un par de textos poéticos.

Esos documentos, algunos de ellos reproducidos por Luis Mario Schneider en su libro *Dos poetas rusos en México: Balmont y Maiakovksi* (1973), nos permiten indagar sobre la experiencia y la mirada subjetiva de este personaje sumamente singular y a la vez representativo de la Revolución Rusa y su programa cultural en ese entonces; los encuentros

[1] Dedico este trabajo con afecto a José Peguero, por haberme transmitido sus inquietudes en torno al tema. También agradezco a Ariel García Martínez por su generosa retroalimentación.

y desencuentros en México con sus homólogos en el mundo literario y también con figuras representativas de los movimientos sociales, políticos y culturales mexicanos. Si bien sus observaciones sobre la vida mexicana tienen algo de fugaces o superficiales, también arrojan luz sobre ciertas redes de sociabilidad no del todo estudiadas, con o sin Maiakovski.

En particular, destacaremos la conexión con algunos agraristas y comunistas de importancia, eclipsada en muchas lecturas de *América* por la mediática figura de Diego Rivera –aunque éste, si poca gente lo recuerda ahora, fue aliado y punto de cruce clave entre artistas y agraristas en la década de los veinte. De esta manera, se pretende complementar el trabajo realizado por Schneider y otros, revisando los visos históricos de la visita a México del poeta que, en una de sus obras más famosas, se representó como "No un hombre, / ¡sino una nube en pantalones!".[2]

Del futurismo a las revoluciones

Antes de adentrarnos en la estancia de Maiakovski en México, es preciso contextualizarla con unos apuntes breves en torno a su biografía.[3] Nacido en 1893 en Baghdati, un pueblo de Georgia después rebautizado con su nombre, era inquieto desde edad temprana, prefiriendo la actividad revolucionaria a la escolar, como constatan sus tres estancias en la cárcel antes de cumplir 15 años. En la prisión también era rebelde; le dieron

[2] El largo poema *La nube en pantalones* versa, entre otras cosas, sobre la identidad masculina flexible: "Si lo desean / comeré carne hasta ponerme rabioso / –y, como el cielo, mudaré de tonos–; / si lo desean / seré impecablemente tierno. / No un hombre, / ¡sino una nube en pantalones!" *apud* Vladimir Maiakovksi, *La nube en pantalones*. Selec. y traduc. de José Manuel Prieto, México, Grijalbo, 1999, p. 14. Aunque esta obra de 1914-1915 antecede a la Revolución rusa y por ende su concepto heroico del revolucionario, las expresiones de masculinidad en Maiakovksi me parecen bastante más complejas que las que surgirían en la literatura de la Revolución mexicana, con sus exaltaciones de la virilidad proletaria y tintes homofóbicos poco sutiles, a la cual volveremos más adelante.

[3] Aquí me apoyo principalmente en el estudio meticuloso de Edward J. Brown, *Mayakovsky: A Poet in the Revolution*. Princeton, Princeton University Press, 1973, además de la antología editada por Michael Almereyda, *Night Wraps the Sky: Writings by and about Mayakovsky*. Nueva York, Farrar Straus and Giroux, 2008.

confinamiento solitario y ahí, dice la leyenda, escribió sus primeros versos. Luego, con amigos como David Burliuk, entra a la creación artística y poética forjando un futurismo ruso paralelo al italiano, pero con matices diferentes. Publican en 1912 el manifiesto *Una bofetada al gusto público*, y con sus camaradas, cada quien a su manera, Maiakovski escribe versos que fragmentan el lenguaje, utiliza las particularidades del idioma para construir novedosas imágenes verbo-visuales y combinaciones fonéticas.

Con su imponente presencia física, acentuada con toques flamantes como su famosa blusa amarilla que él mismo fetichiza en sus versos,[4] vuelve una especie de estrella de la poesía. Todo esto antes de la revolución de octubre, la cual llega para darle una causa, inmensa y trascendente, compatible con el tamaño de su rebeldía; se convierte en propagandista, pero no deja de ser futurista, es decir, estéticamente radical, provocador, experimentalista con el lenguaje y con el estilo artístico y personal. Esta parte, a mi parecer, es lo que no se traduce tan fácilmente cuando emprende el viaje a las Américas, pues en México al comunismo se le asocia una estética proletaria que, con algunas excepciones que el ruso lamentablemente no llega a conocer, poco tiene en común con la visión maiakovskiana. Además, la barrera del idioma resulta difícil de superar, tanto en la experiencia del viajero, que opta por hospedarse en la embajada soviética en parte para tener intérpretes a la mano, como en el diálogo poético que no se realizó. En resumen, la esencia poética de Maiakovski, complicada hasta la fecha por los numerosos mitos en torno a su persona, amén de la cambiante percepción de la experiencia soviética en la memoria histórica global, fue obscurecida en 1925 por su papel como emisario del bolchevismo en la cultura.

El viaje, como ya he mencionado, tiene como objetivo Estados Unidos, por lo cual el paso por México –la única nación americana que había reconocido a la Unión Soviética y recibido su representación diplomática apenas el año anterior– se debe a la imposibilidad de obtener la visa

[4] De manera reveladora, como señala Edward J. Brown: "¡Qué bueno cuando una blusa amarilla / protege tu alma de las miradas ajenas!" *op. cit*., p. 12 y en Vladimir Maiakovksi, *op. cit.*, p. 30.

para aquel país. Por eso es comprensible que el poeta llegara sin curiosidad y sin expectativa: no le interesan las ruinas prehispánicas, por ejemplo, y no las visita; tampoco los edificios coloniales, ni las escenas folclóricas que fascinarán a tantos extranjeros durante este periodo.[5] Rivera lo lleva al Museo Nacional y a los murales en proceso en la Secretaría de Educación Pública; conoce el teatro, el cine y los toros;[6] el resto de su tiempo se invierte en trámites en la embajada estadounidense, diálogos con camaradas de ideología, la frustrada búsqueda de una poesía revolucionaria relacionada con la suya, y la observación de la escena sociopolítica en un país que, a pesar de su flamante revolución, le parece más bien triste vasallo del país vecino, o sea, del imperialismo estadounidense en indudable expansión.

Al trópico y la ciudad roja

Meses antes de partir Maiakovski había escrito a su amada Lili Brik desde París, "no escribí porque no sé nada de mí – a Canadá no voy y no me mandan; en París, por el momento, me permitieron una estadía de dos semanas […], pero no sé si debo ir a México, porque me parece inútil. Intentaré aún tomar contactos con América para un viaje a Nueva York".[7] El intento no resultó, y volvió a Moscú; es hasta junio del 25 que, de

[5] Sin duda, la obra de Helen Delpar, *The Enormous Vogue of Things Mexican: Cultural Relations between the United States and Mexico, 1920-1935*. Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1992, sigue siendo referencia obligatoria sobre extranjeros en México durante el periodo bajo discusión, la mayoría de ellos del país vecino.

[6] William Richardson escribe "Como cualquier turista típico, Maiakovski estuvo en los museos, el teatro, los toros, el cine y el Bosque de Chapultepec", *apud* "Maiakovski en México", en *Historia Mexicana*, 29, núm. 4, abril-junio 1980, p. 626. Discrepo en el sentido de que en los años veinte había otros elementos más atractivos para los turistas que el cine –entonces importado en gran parte de Estados Unidos, como el mismo Maiakovski comenta– o el teatro local. En todo caso, su narrativa indica que el poeta visitó los lugares a donde le llevó Rivera, sin tener objetivos propios; aunque, como también dice Richardson (p. 624), sus conversaciones en París con el embajador Alfonso Reyes le habrían brindado una erudita introducción al panorama cultural mexicano.

[7] Vladimir Maiakovski, *Cartas de amor a Lili Brik*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1976, pp. 78-79.

nuevo en Francia, consigue su pasaje en el transatlántico *Espagne*, partiendo el 21 de ese mes en un traslado de 16 días. Su relato *América* empieza ahí: escribe sobre el viaje haciendo hincapié en las diferencias de clase, los privilegios disfrutados por los pasajeros de primera, entre quienes él mismo se encuentra, contrastados con la incomodidad sufrida por los de tercera. Escribe con humor e ironía, cuenta anécdotas, pasa el tiempo hasta llegar a Cuba donde desembarca rápido, anota unas observaciones principalmente en torno a la evidente dominación estadounidense sobre la isla, y tiene su primer contacto con el trópico.

En seguida, lo que nos interesa aquí: la llegada a Veracruz, el 8 de julio, comentado en el periódico porteño *El Dictamen* el día siguiente. Éste informa que Maiakovski "viene al país en calidad de turista y para escribir un libro dedicado a los países de habla española",[8] siendo ésta quizás la explicación dada para tapar la verdadera intención del viaje. La parte de su libro dedicada a Veracruz resulta fascinante a pesar de la brevedad de su estancia ahí, ya que partió la misma noche para México.[9] Mucho se ha comentado su observación en torno a los "indios", pues según él, no se había percatado hasta preguntar, ya que los espléndidos guerreros emplumados de su imaginación alimentada por las novelas angloamericanas de su infancia eran, en realidad, humildes habitantes en este caso de la ciudad-puerto, cargadores, obreros, descalzos o de huarache, poco exóticos, pero, eso sí, metidos en una especie de rebelión social que le costaba cierto trabajo entender.

Y ahí, con respecto a nuestro tema, aparece una primera pista: la bandera roja colgada de un balcón, símbolo de la lucha inquilinaria que, a pesar de haber llegado a su apogeo en 1922 con la subsecuente represión

[8] Luis Mario Schneider, *Dos poetas rusos en México: Balmont y Maiakovksi*. México, Secretaría de Educación Pública, 1973, p. 19.

[9] Su luminoso poema "Trópicos" toma como punto de partida este viaje nocturno, a la vez que se puede leer como una síntesis de su sentir sobre el país en sus aspectos no-políticos, sino paisajísticos, míticos y sensoriales. *Vid*. la traducción de Carlo Antonio Castro y Raymundo Aguas Franco, publicada en 1984 en la revista *La Palabra y el Hombre*, y recogida en *Poetas del mundo*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 2007 (Cuadernos de la palabra).





y persecución de su líder Herón Proal, seguía vigente en el 25 siendo uno de los muchos conflictos sociales con que el entonces gobernador Heriberto Jara Corona tenía que lidiar.[10] De hecho, algunos destacados líderes radicales con quienes Maiakovski pronto conviviría en la Ciudad de México habían salido del movimiento inquilinario, algo que seguramente platicaron al poeta durante su estancia. No obstante, su reacción al fenómeno, como la plasma en el relato, es la primera de muchas perplejidades:

> En primer lugar, me topé con una bandera roja con una hoz y un martillo en la ventana de un edificio de dos plantas. No tiene nada que ver con ningún consulado soviético: es de la organización de Proal. Un mexicano entra en un piso y coloca la bandera. Eso significa: 'He entrado con mucho gusto, pero no voy a pagar el alquiler'. Y ya está. Intenta echarlo.[11]

Destaca en este comentario el afecto solidario hacia el radicalismo social de esta tierra incógnita, al tiempo que marca distancia: el uso de la hoz y el martillo en México asoma como un falso cognado entre dos idiomas

[10] Sobre el movimiento inquilinario –importante rebelión urbana de los años veinte con influencias comunistas y anarquistas y con una notable participación de mujeres proletarias, muchas de ellas prostitutas–, *vid*. Andrew Grant Wood, *Revolution in the Street: Women. Workers, and Urban Protest in Veracruz, 1870-1927*. Wilmington, DE, Scholarly Resources Inc., 2001; Rogelio de la Mora, *Sociedad en crisis: Veracruz 1922*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 2002; Octavio García Mundo, *El movimiento inquilinario de Veracruz, 1922,* México, Secretaría de Educación Pública, 1976.

[11] Cito la traducción de Olga Korobenko, a la obra de Vladimir Maiakovski, *América*. Madrid, Gallo Nero, 2015 (versión Kindle, por ello omito la enumeración de páginas), también publicada en Argentina por la editorial Entropía y otras. Abundan las discrepancias con la traducción de Lila Guerrero reproducida por Luis Mario Schneider, *op. cit*., pp. 149-187 desde una edición de *Obras escogidas* (editada en Buenos Aires por Platina en 1959), que W. Richardson, lector del original en ruso, considera "defectuosa", *apud*, *op. cit*., p. 630, nota 31. Al parecer, la versión de Korobenko, mejor informada respecto de la historia mexicana de la época, remedia muchos de los defectos. Cabe mencionar que una versión muy abreviada del texto, en la que no se identifica al traductor, apareció en *Ruta* 3, cuarta época, 15 de agosto de 1938, pp. 18-21 (pp. 162-165 en la edición facsimilar publicada por el Fondo de Cultura Económica en 1982, versión electrónica 2018).

distintos. Por lo general, lo que más resalta para Maiakovski en toda su visita son las aparentes contradicciones, incoherencias o elementos absurdos de la escena mexicana, aplicando ese deleite absurdista a su propia persona también. Para él, México no deja de ser un país fantástico, sea por detalles como sus cactus y palmeras, su extraña fruta como el coco y el mango (describiendo a este último como "una parodia del plátano") o bien por la equivalencia que ha surgido entre utilizar armas y ser "revolucionario":

> Para los mexicanos, no solo lo es quien entiende o presiente los siglos venideros, lucha por ellos y lleva a la humanidad hacia el futuro: el revolucionario mexicano es todo aquel que derroque el poder a mano armada, sin importar de qué poder se trate. Y, como en México cualquiera ha derrocado, está derrocando o quiere derrocar algún poder, todos son revolucionarios. Por eso esa palabra carece de sentido en México [...].[12]

Sin embargo, en su texto no condena, simplemente observa, nuevamente con ironía y humor, a la par con el sentido de solidaridad. Su desagrado en la plaza de toros a causa de su gran simpatía con los animales de cuatro patas, le lleva a escribir, "Lo único que lamentaba era que no fuese posible instalar ametralladoras entre los cuernos de los toros y enseñarles a disparar". Pero, aunque agrega como dato que "La corrida es el motivo del orgullo nacional mexicano," no muestra ninguna necesidad de formar opiniones generalizadoras sobre la mexicanidad, ni tampoco cae en el costumbrismo tan común en los relatos de viajeros de cualquier época. Además, si bien escribe a Lili Brik que "México City es pesada, desagradable, sucia e infinitamente aburrida",[13] no deja filtrar esa opinión negativa a su texto publicado.

[12] Todas las citas de las anotaciones de Vladimir Maiakovski que no traen referencia al pie de página, proceden de *América*, *op cit*.
[13] Vladimir Maiakovski, *Cartas de amor*, p. 102.

En cambio diserta, como sería de esperar en una publicación para lectores soviéticos, sobre la sujeción del país al imperialismo yanqui. Este punto no deja de ser interesante, ya que, precisamente a mediados de los veinte, el gobierno emanando de la revolución estuvo en una encrucijada difícil de negociación con Estados Unidos en torno a la soberanía nacional ante los reclamos de los inversionistas extranjeros, en particular las compañías petroleras que no veían ninguna gracia en el artículo 27 de la Constitución de 1917, que reconocía al subsuelo como parte de los recursos pertenecientes a la nación. Para algunos políticos estadunidenses, México incluso se acercaba peligrosamente al bolchevismo, y sólo una campaña interna en pro de la paz, apoyada por la opinión pública estadunidense, detendría la amenaza de invasión.

En el diario de Maiakovski, no obstante, queda claro que el supuesto bolchevismo del gobierno callista distaba mucho de serlo en realidad. "Los Estados Unidos", escribe, "que son los máximos dirigentes de México, han dado a entender, mediante sus acorazados y sus cañones, que el presidente mexicano es un mero cumplidor de la voluntad del capital estadounidense". Páginas después, disertando sobre la pobreza observada en los barrios marginados de la ciudad, comenta, "Es un país desvalijado por los imperialistas, estadounidenses, supuestamente civilizadores; [...] La plata es estadounidense, al igual que el petróleo. [...] El país más rico del mundo ya ha sido reducido por el imperialismo estadounidense a raciones de hambre". Desde el punto de vista soviético, influido sin duda en este caso por la pintura mural y las conversaciones con Diego Rivera, México –con o sin su Revolución– aún sufría bajo un régimen colonial.

Arte y política, encuentros y desencuentros

Como ya se ha notado, la estancia en México fue complicada por el idioma, aunque su anfitrión, Diego Rivera, entendía y hablaba algo de ruso, y la cercanía del embajador Stanislav Pestkovski y otros rusos habría permitido la comunicación tanto con la prensa como con los compañeros comunistas. Maiakovski concede una entrevista a José D. Frías que aparece en *El Uni-*

versal Ilustrado el 23 de julio, poco después de su partida; y, como gran parte de las notas sacadas sobre el poeta, tanto en México como en Estados Unidos, el texto revela más sobre el autor que el entrevistado. De hecho, después de describir la persona física de Maiakovski, Frías se limita a contar anécdotas de segunda mano, dando a entender que la conversación, que dice que se realizó en francés, en sí no había dado gran resultado.

Frías menciona también su propia traducción del poema "La marcha nuestra" y la imposibilidad de expresar fielmente el ritmo de los versos maiakovskianos en español;[14] de paso, hace una comparación especulativa entre estos y "los estridentistas de mi amigo Maples Arce" que lamentablemente se encontraba entonces en Xalapa.[15] Por su parte, el traductor y cronista Salomón Kahan[16] escribe un texto en la revista vasconcelista *La Antorcha* enfocado en la poesía revolucionaría rusa y acompañado por dos poemas, "Marcha a la izquierda" y "La marcha nuestra", que también aparece en *Revista de Revistas* el 9 de agosto en la versión ya mencionada de Frías, aquí en la traducción de Kahan y Gabino A. Palma.[17]

[14] En Luis Mario Schneider, *Dos poetas rusos en México*, p. 23. Asimismo, John Berger y Anya Bostock al respecto opinan: "Because Russian is an inflected and highly accented language, it is especially rich in rhymes and especially rhythmical. This helps to explain why Russian poetry is so widely known by heart. Russian poetry, when read out loud, and particularly Mayakovksy's, is nearer to rock than Milton"; además, el idioma admite numerosos juegos con el lenguaje mediante neologismos que el poeta futurista manejaba con gran destreza, *apud* "Mayakovsky: His Language and His Death", en Michael Almereyda, *op. cit.*, p. 20.

[15] Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 22.

[16] Kahan, socialista judío nacido en Polonia, había llegado a México en 1921, donde estudió música y enseñó historia en la Escuela Normal. De acuerdo con el *Diario Judío*, "Escribió para los periódicos *Excélsior*, el *Universal* y *Tiemp,* y ocasionalmente en el *New York Times* y en un diario de Berlín. Compartía un especial interés con otros miembros de la comunidad judía sobre los problemas de los trabajadores en Rusia y el destino de la Revolución Rusa" –lo cual sugiere la relevancia que la visita de Maiakovski debía haber tenido para este cronista cultural. *Vid*. "Salomón Kahan, Ideólogo bundista, escritor y periodista. Cronista de la escena musical", 5 de marzo de 2014, <https://diariojudio.com/comunidad-judia-mexico/salomon-kahan-ideologo-bundista-escritor-y-periodista-cronista-de-la-escena-musical/14607/>. [Consulta: 25 de agosto, 2020.]

[17] La misma traducción de "Marcha a la izquierda" apareció después en *El Machete*, 13 de agosto de 1925, p. 4, con el encabezado "Mayakovsky, poeta de la revolución mundial".



Nos detenemos un momento en el poema publicado en *Revista de Revistas*. Sus versos hablan de una marcha que es alegre, pacífica, con elementos celestiales (astros, arcoíris, Gran Osa) y animales:

> El toro de los días es policromo,
> la carreta de los años marcha lentamente,
> Nuestro Dios es la carrera,
> y nuestro corazón es un tambor.
>
> No hay oro más celeste que el oro de nosotros.
> La avispa del balazo no nos pica. Nuestra arma
> son los cantos, nuestro oro los coros melodiosos.

El paisaje poético no contiene alusión alguna a la militancia obrera o comunista, menos a una lucha violenta: "nuestra arma son los cantos". Sin embargo, el marco dibujado por Rivera, el título y el estatus de su autor en el imaginario cultural del momento son factores que contribuyeron a la impresión de Maiakovski como poeta de la escuela proletaria, o proletarizante, cuyo más conocido gestor en México entonces era Carlos Gutiérrez Cruz. Y cierto es que nuestro viajero producía en su país poesía propagandística de a montón, sin encontrar en eso ninguna contradicción con su vocación futurista, la cual también expresó en diversas obras durante este periodo. La pequeñísima muestra publicada en México, en este sentido, no revela la grandeza –si se permite la valoración subjetiva– de obras como *La nube en pantalones* o *La flauta vertebral*, ambas de 1915, o *Acerca de esto*, de 1922.

El artículo de Kahan tampoco sirve para elucidar la obra del ruso, ya que no habla de manera específica de ella. Y la extraña diatriba que publica el mismo Gutiérrez Cruz en *El Demócrata* el 23 de julio es simplemente mistificante, ya que pone en pugna una supuesta noción mexicana de revolución social, en que se combina el socialismo y la exaltación de Cristo, con el supuesto anticristianismo de Maiakovski. "Nosotros pensamos –escribe Gutiérrez Cruz– que el cristianismo es el sumo ideal

estético y que todo trabajo que lleva a efecto en su contra tendrá una repercusión directa en el atraso de la revolución material", agregando que, si bien es necesario luchar contra el poder represor y la doctrina "esclavizadora" de la iglesia católica, no es el caso en cuanto "esa magnífica colección de máximas sociales que predicó Jesucristo, que ratificó Tolstoi y que realizó Lenin".[18]

Después de esa afirmación sobre la naturaleza fundamentalmente cristiana de la Revolución Rusa, con León Tolstoi como puente entre Cristo y Lenin, Gutiérrez Cruz expone sus propias ideas sobre la lucha social, para finalmente invitar a Maiakovski a recibir "ese reto que lanzamos y tendremos el gusto de demostrarle que su credo estético es incompleto e inconsistente, y que nuestra labor está bien cimentada y llena de la ideología y de la revolución".[19] Esto, a mi parecer, solamente comprueba el desconocimiento que el poeta mexicano tenía del ruso, además de su afán de promover su propia obra buscando pleitos estético-ideológicos donde sea, por ejemplo, con sus invectivas homofóbicas durante la famosa polémica sobre la literatura revolucionaria que se había realizado en la prensa mexicana durante este mismo periodo.[20]

Cabe señalar que en realidad hay numerosas referencias a Dios y Jesucristo en la obra futurista de Maiakovski, las cuales generalmente expresan un sentido de crisis existencial. En "¡Escuchen!", por ejemplo, el poeta contempla con angustia la posibilidad de la no-existencia de las estrellas como obra del todopoderoso; en otros poemas, expresa su temor a la impotencia de la deidad ante tormentos colectivos y personales. Por eso, refunfuña en *La nube en pantalones*: "Yo pensaba que eras un diosazo omnipotente / y no eres más que un alumno retrasado, un diosecillo minúsculo. / Mira cómo me agacho, / me saco de la bota / una navaja".[21]

[18] Luis Mario Schneider, *op. cit.*, pp. 29-30.

[19] *Ibid.*, pp. 30-31.

[20] Los textos de Gutiérrez Cruz aparecieron en *El Universal, El Demócrata* y *La Antorcha*. *Vid.* Víctor Díaz Arciniega, *Querella por la cultura "revolucionaria"* (1925), México, Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 75 y 217-224.

[21] Vladimir Maiakovski, *La nube en pantalones*, p. 44.

También se identifica con el sufrimiento del Cristo, de modo secular pero no necesariamente antirreligioso, tal como exige Gutiérrez Cruz en *El Demócrata*.

Al mismo tiempo es cierto que, como buen revolucionario y portavoz de la línea bolchevique, el multifacético ruso aportaba poemas y dibujos a la campaña soviética en contra del "opio de las masas".[22] De ahí, es de suponer, el mexicano deriva su objeción tal vez vigorizado –como parece sugerir Schneider– por la obra de León Trotski recién llegada a México, *Literatura y revolución* (1924), cuyo cuarto capítulo está dedicado al futurismo y en gran parte a Maiakovski.[23] No obstante, la complejidad de la crítica que vemos en Trotski está ausente del texto de Gutiérrez Cruz, con su tono oportunista y, sobre todo, autorreferencial.

Aunque Maiakovski y Gutiérrez Cruz evidentemente son poetas muy distintos tienen ciertos rasgos en común. Por ejemplo, el papel preponderante del sol en la obra del mexicano, notado por Mario Pavón Flores en su introducción al libro póstumo de Gutiérrez Cruz *El poeta del sol*,[24] encuentra su contraparte en poemas como "La extraordinaria aventura ocurrida a Vladimir Mayakovski en verano, en el campo" de 1920, sobre una fantástica conversación con el astro.[25] Sin embargo, ambos escritores estaban conocidos, en 1925, no por sus bellas imágenes del mundo natural sino por su obra militante: Gutiérrez Cruz había publicado *Sangre roja* en 1924 y estaba ocupado en la promoción de su propia versión de la poesía proletaria, mientras Maiakovski fue recibido en el país no como futurista sino como representante literario de la revolución bolchevique. Por lo tanto, el diálogo

[22] *Vid* Edward J. Brown, *op. cit.*, p. 179.

[23] Luis Miguel Schneider, *op. cit.*, p. 28; León Trotski, *Literatura y revolución*, 1924, en Marxists Internet Archive, 2002, <https://www.marxists.org/espanol/trotsky/1920s/literatura/indice2.htm>. [Consulta: 25 de agosto, 2020.]

[24] Carlos Gutiérrez Cruz, *El poeta del sol*. Xalapa, Integrales, 1933. Cabe notar que el director de la editorial Integrales fue Germán List Arzubide durante el periodo antes mencionado del grupo Noviembre.

[25] En *Mayakovski* (*Material de lectura*). Selec., trad. y nota introductoria de Alfredo Gurza, México, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 2012, pp. 13-16.

literario con sus interlocutores en la prensa mexicana, Gutiérrez Cruz entre ellos, quedó al nivel de supuestos y reflexiones generales.

Pero regresemos al diario de Maiakovski y su mirada sobre la poesía mexicana. Encuentra mucha poesía,[26] pero nada comparable a las vanguardias soviéticas:

> Hasta el comunista Guerrero, editor de una revista ferroviaria, o el escritor obrero Cruz escriben casi exclusivamente piezas líricas con descripciones voluptuosas, gemidos y susurros [...]. Creo que la causa radica en el precario desarrollo de la poesía y en una demanda social débil.

El rechazo de los mexicanos al concepto de la poesía como una actividad profesional en sí, ya aceptado en Rusia desde hace tiempo, le parece extraño y retrogrado.

Le impresionan, en cambio, los corridos que le muestra el agrarista Úrsulo Galván, descritos como "hojas xilografiadas con el poema adaptado a alguna melodía popular", que "se venden por un precio simbólico en los mercados", que Maiakovski compara favorablemente con la práctica rusa de editar antologías obreras y campesinas de tamaño y precio exorbitante. Pero, de acuerdo con Schneider, "Por lo que toca a su poesía futurista no hay comunicación posible. El grupo de vanguardia en México que hubiese podido entenderlo, el de los *estridentistas*, no pudo relacionarse con él porque estaba concentrado en Jalapa [...]"[27] aunque, en realidad, no todo el grupo, sino solamente su fundador Manuel Maples Arce, había ido entonces a esa ciudad veracruzana.

De hecho, el estridentista poblano Germán List Arzubide describe en varias entrevistas una ocasión en que dice haber platicado con Maiakovski un rato, a pesar de que éste andaba, según él, "rodeado, en mucho,

[26] Observa que en Chapultepec, "hay un paso entero de poetas: la Calzada de los Poetas. Unas figuras solitarias y soñadoras garabatean sus poemas en papelitos. Una de cada seis personas es, sin duda, poeta".
[27] Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 19.



de aquellos oportunistas que nunca faltan tan alrededor de alguna figura que quieren aprovechar para darse bombo".[28] El recuerdo es creíble, pero puesto que en 1925 List Arzubide andaba codo a codo con Rivera, Galván, Rafael Carillo y otros camaradas conocidos por Maiakovski en la Liga Antiimperialista de las Américas y otros grupos relacionados con el Partido Comunista Mexicano (PCM), es igualmente probable que no hablaron en esa ocasión de poesía, sino de política.

Un texto localizado entre sus papeles personales apoya esta interpretación.[29] En 1986, List Arzubide escribió una reminiscensia de su encuentro con el poeta ruso en que plantea que dicho encuentro ocurrió cuando el poblano formaba parte del grupo Noviembre en Xalapa, el cual, como agrupación marxista y partidaria de la literatura proletaria, lo había enviado a la capital para saludar al máximo representante de la poesía futurista-revolucionaria. Sin embargo, Noviembre y sus sucesivas revistas *Simiente, Noviembre* y *Ruta* arrancaron en 1930, año de la muerte de Maiakovski. En 1925, en cambio, List Arzubide era pilar del movimiento estridentista, entonces en una especie de limbo temporal ya que su líder Maples Arce había puesto en duda el futuro del grupo al dejar la capital para volver a su estado natal.[30] Al mismo tiempo, el multifacético List Arzubide estaba cercano al comunismo en su vertiente antiimperialista, incluso fungiendo como director de su periódico *El Libertador*.[31]

[28] Stefan Baciu, "Estridentismo: medio siglo después. Entrevista a Germán List Arzubide", en *La Palabra y el Hombre*, octubre-diciembre de 1981, p. 51.

[29] Germán List Arzubide, "Mi encuentro con Mayakovksy en México", documento ¿inédito?, 1986, proveniente del archivo familiar de Eric List Eguiluz. Agradezco mucho a Alejandro Zamora Vargas por haberme proporcionado esta información.

[30] Hecho lamentado, como hemos visto, tanto por José D. Frías en el momento como por el propio Schneider: éste, sólo con respecto al no-encuentro con el futurista ruso, ya que el investigador obviamente tenía conocimiento del renacimiento del estridentismo en Xalapa, mientras Frías comentó entre paréntesis sobre su amigo Maples, "hoy gusano burocrático en Jalapa… ¡oh, dolor!" *apud* Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 22.

[31] Como también hicieron en algún momento Galván y Rivera. *Vid.* Ricardo Melgar Bao, edición facsimilar digital de *El Libertador*. México, UNAM, 2006, <http://ru.ffyl.unam.mx//handle/10391/914>. [Consulta: 25 de agosto, 2020.]

Su encuentro con Maiakovski habría ocurrido en este contexto politizado, en el cual también participaban pintores, escritores y otros personajes adscritos al sector cultural.

De ahí, suponemos, proviene la confusión en el escrito retrospectivo entre dos momentos realmente disimilares. Pues al igual que el resto de los lectores del país a mediados de los años veinte, los estridentistas todavía no tenían conocimiento de la obra del futurista ruso, a quien ni el cosmopolita Maples Arce menciona en sus escritos sobre la vanguardia internacional. El mismo Maiakovski comenta atinadamente en *América* sobre la situación: "La gente ama y respeta la literatura rusa, aunque la conoce sobre todo de oídas. Ahora (¡solo ahora!) se está traduciendo la obra de León Tolstói y Chéjov, y de los actuales únicamente he visto *Los doce* de [Aleksandr] Blok y mi *Marcha a la izquierda*". Así que las especulaciones del investigador Stefan Baciu acerca de un posible impacto o afinidad entre las vanguardias rusas y mexicanas,[32] aunque atractivas, son desmentidas por los testimonios y documentos disponibles.

El gremio agrarista-comunista

Ahora bien, consideremos la apreciación del poeta sobre el comunismo y los comunistas mexicanos, que es menester citar textualmente:

> Lamento no poder ofrecer una descripción más amplia de la vida de los comunistas de México. He estado en la Ciudad de México, centro de la política oficial. En cambio, la vida del movimiento obrero se concentra más hacia el Norte, en el centro petrolero de Tampico, en las minas del Estado de México, entre los campesinos del estado de Veracruz. Lo único que puedo hacer es recordar varias reuniones con los camaradas.

[32] Stefan Baciu, *op. cit.*, p. 50.

El reconocimiento de la decentralización de la actividad obrera y radical resulta ser uno de los atines del relato de Maiakovski. La convivencia con camaradas cuya convergencia en la capital no contradice su liderazgo en los movimientos regionales le habría abierto una ventana que, lamentablemente, el poeta no alcanzó a explorar. A diferencia de otros viajeros, cuyas impresiones de la vida fuera de la Ciudad de México casi siempre recaen en la imagen pintoresca de los pueblos o las atracciones naturales y arqueológicas, Maiakovski hace hincapié en la actividad vital de los proletariados que conoció a través de un puñado de figuras emblemáticas, trazadas en líneas breves pero reveladoras: "El camarada [Úrsulo] Galván, representante de México en la Internacional de Campesinos, ha organizado la primera comuna agraria con nuevos tractores, e intenta establecer un nuevo orden de vida en Veracruz. Habla de su trabajo con verdadero entusiasmo, reparte fotografías e incluso recita poesías sobre la comuna".

Aunque no se había fundado todavía la Liga Nacional Campesina (1926) a la cual presidiría, Galván ya fue líder político importante en tres niveles: como fundador de la Liga de Comunidades Agrarias del Estado de Veracruz, había logrado avances en materia de dotación y restitución de ejidos en dicho estado, gozando de gran popularidad entre el campesinado; como Secretario de Agricultura del PCM, ampliamente apreciado dentro del partido, a pesar de ser, de acuerdo con un informe remitido por el embajador Pestkovskii a Moscú, "un camarada sin formación política";[33] y, notado aquí por Maiakovski, como representante de la Internacional Campesina.[34]

[33] Rina Ortiz Peralta y Enrique Arriola Woog, "Stirner y México", en *Las izquierdas latinoamericanas. Multiplicidad y experiencias durante el Siglo XX*. Dir. de Caridad Massón, Santiago, Chile, Ariadna Ediciones, 2017, <https://books.openedition.org/ariadnaediciones/837?lang=es>. [Consulta: 25 de agosto, 2020.] Es interesante notar que el informe citado, enviado en diciembre de 1924 por Pestkovski, quien de manera oculta "era simultáneamente emisario de la Internacional Comunista", coincide mucho con las observaciones de Maiakovksi, reflejando la influencia del embajador como uno de los mediadores clave de la experiencia del poeta en México.

[34] Al igual que Rivera, Galván sería expulsado del partido en 1929 por desviar de la línea dura entonces emitida desde la URSS. Su muerte en 1930 fue un fuerte golpe a la causa agrarista en México.

Por la “comuna”, Maiakovski refiere a un controvertido proyecto en el Salmoral, en la región central de Veracruz: lugar que había adquirido su condición ejidal unos años antes, y en 1925 había implantado una cooperativa de producción agrícola, tomando como modelo el cooperativismo soviético.[35] En cuanto las fotografías repartidas, posiblemente se trata de una serie tomada en Salmoral por Atanasio D. Vázquez el mismo mes de julio, por motivo del mitin realizado por Galván y su colega recién regresado de Rusia, Manuel Almanza, en que los dos líderes agraristas exaltaron los logros de las cooperativas en dicho país.[36] Las poesías recitadas habrían sido de la naturaleza popular descritos anteriormente; en este sentido, el breve párrafo de Maiakovski pinta un vívido retrato del veracruzano en un momento importante de su trayectoria y la del movimiento agrarista.

Siguiendo con el relato: “El camarada [Rafael] Carrillo [Azpeitia], muy joven todavía, es uno de los mejores teóricos del comunismo, y al mismo tiempo hace las veces de secretario, tesorero, editor y lo que haga falta. [Xavier] Guerrero es un indio, un pintor comunista, un estupendo caricaturista político que domina tanto el lápiz como el lazo”.

En cuanto a estos dos hombres, Rafael Rojas, citando a la investigadora Daniela Spenser, nota que “tras la expulsión de [Bertram] Wolfe por el gobierno de Plutarco Elías Calles, en 1925, el núcleo mexicano del PCM, que en los primeros años estuvo bajo el liderazgo del controvertido José

[35] La cooperativa gozaba del apoyo de una parte de la comunidad con la franca oposición de otra facción; a pesar de ser visto –como es evidente en el entusiasmo de Galván reportado por Maiakovski– por la liga estatal como proyecto piloto del cual seguiría otros similares, el modelo no prosperó en la entidad. *Vid.* David Skerritt Gardner, *Una historia agraria del centro de Veracruz: 1850-1940*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 2003; Elissa Rashkin, “La lucha agraria en la prensa veracruzana durante la década de 1920”, en *México a la luz de sus revoluciones 2*. Coord. de Laura Rojas y Susan Deeds, México, El Colegio de México, 2014.

[36] Elisa Rashkin, *Atanasio D. Vázquez, fotógrafo de la posrevolución en Veracruz*. Xalapa, Instituto Veracruzano de la Cultura, 2015, pp. 34-43. Algunas de las fotos aparecieron en el primer número del periódico *La Voz del Campesino* en octubre del mismo año. Por la cercanía de las fechas, sin embargo, puede tratarse de imágenes anteriores, cuya parada actual es desconocida.

Allen, se solidificó con la dirección de Xavier Guerrero, Luis G. Monzón, Hernán Laborde y, sobre todo, Rafael Carrillo Azpeitia".[37]

Guerrero en este momento fue director de *El Machete*, periódico fundado el año anterior por el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores y recién transferido al PCM para fungir como su órgano central. En esta empresa también participaba Carrillo, a veces identificado en el periódico como responsable. Además de su amplia cobertura de las actividades agraristas y obreras en toda la república, el periódico publicaba las mordaces caricaturas aludidas en la referencia y, a pesar de la ausencia general de contenido literario, reprodujo en su número de agosto de 1925 el poema de Maiakovski "Marcha a la izquierda", difundido el mes anterior en *La Antorcha*. Con esto, *El Machete* –aunque sin más referencia al asunto– reconoció la visita del ruso y su interés para sus lectores en México.

La última figura retratada por Maiakovski en este relato es Francisco J. Moreno, casi olvidado hoy en día,[38] pero muy activo en su momento en actividades de la izquierda, como agrarista, ferrocarrilero y, por supuesto, comunista.

> El camarada Moreno es diputado por el estado de Veracruz. Después de escuchar la *Marcha con la izquierda*, Moreno escribió en mi libreta […]: 'Transmítales a los obreros y los campesinos rusos que de momento aún estamos escuchando vuestra marcha, pero llegará un día en el que nues-

[37] Rafael Rojas, "A un siglo del primer comunismo mexicano", *La Razón de México*, 16 de septiembre de 2019. <https://www.razon.com.mx/opinion/rafael-rojas-a-un-siglo-del-primer-comunismo-mexicano/>.
[Consulta: 25 de agosto, 2020.] *Vid*. Daniela Spenser, *Los primeros tropiezos de la Internacional Comunista en México*. México, CIESAS, 2009.

[38] La foto de Maiakovski con Moreno, probablemente tomada por Tina Modotti, apareció en la exposición *Vanguardia rusa. El vértigo del futuro* en el Palacio de Bellas Artes en 2015, donde en su ficha no se reconoció ni a Moreno ni a Modotti. La identificación de la fotógrafa proviene del Archivo Histórico del Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista (AHCEMOS) y es creíble por la relación que guarda con otras fotos tomadas por Modotti en ese momento, entre ellas retratos de Maiakovski y Pestkovski.

tro 33 […] también suene, siguiendo el ejemplo de vuestro máuser'. El colt sonó, pero, por desgracia, no fue el de Moreno, sino uno que le apuntaba a él. Estando ya en Nueva York, leí en un periódico que el camarada Moreno había sido asesinado por unos sicarios del Gobierno.

La tristemente célebre muerte de Moreno, acontecida en un incidente muy misterioso en el palacio del gobierno en Xalapa en que el diputado supuestamente entró en estado acelerado, con pistola en mano y manifestando su intento de matar al gobernador Heriberto Jara –razón por que fue abatido por agentes de la Guardia Civil, de acuerdo con la versión oficial– conllevó consecuencias políticas que rebasan el alcance del presente texto.[39] Lo interesante aquí es, sobre todo, la simpatía que generó de parte de Maiakovski, y también el hecho de que las noticias de su asesinato trascendieron las fronteras para alcanzar a éste cuando ya había salido del país.

Estos brevísimos retratos de Galván, Carillo, Guerrero y Moreno, apoyado en las pocas fotografías del viaje que pude encontrar, tomadas algunas por Tina Modotti en la embajada soviética,[40] nos permiten apreciar las redes sociales entabladas por Maiakovski en México, y su justa apreciación por la actividad radical fuera de la capital. Aunque aparentemente tiene poco que ver con la vanguardia cultural, y mucho, en cambio, con la vanguardia política, el interés del presente capítulo radica precisamente en mostrar los vínculos cercanos entre estas dos esferas. Pues la mayoría de los personajes mencionados, es decir, los que interesaban a Maiakovski lo suficiente para incluirlos en su relato, además de sus posiciones en las agrupaciones de la izquierda, también tenían

[39] Mi capítulo "La lucha agraria en la prensa veracruzana" trata en detalle este asunto, el cual provocó la ruptura entre el movimiento agrarista y el general Jara, y cuenta con varias versiones en la prensa dominante y campesina.
[40] María de las Nieves Rodríguez y Méndez de Lozada, "Imágenes colaterales. La influencia de la vanguardia soviética en la obra de Tina Modotti", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 37, núm. 106, 2015. <http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2015.106.2543>. [Consulta: 25 de agosto, 2020.]

alguna relación con la esfera artística, siendo la pintura, el grabado y el dibujo en el caso de Guerrero, la poesía publicada por Carrillo y sus posteriores escritos sobre la pintura de la Revolución, la entusiasta promoción de Galván de la poesía popular, o la fotografía artística y social de Modotti, no mencionada en *América*, pero de todos modos destacable como evidencia y complemento visual a la estancia del ruso en el país.

Si bien Maiakovski no encontró la poesía vanguardista y revolucionaria que hubiera gustado encontrar en México, y tampoco cruzó caminos con los estridentistas como habría sido natural si tal búsqueda fuera el propósito de su viaje, sí tuvo contacto con ese mundo de la izquierda agrupado en torno al PCM, la Liga Antiimperialista de las Américas y el periódico *El Machete*, todos –como se puede apreciar en parte en el libro de John Lear, *Imaginar el proletariado*, en torno a los múltiples nexos entre arte y política en este periodo– foros o influencias sobre las corrientes estéticas radicales de la posrevolución.[41]

Reflexiones finales: de la nube en movimiento al museo como repositorio

¿Dónde está el horizonte?
Toda línea
se ha desvanecido.
Aclárame
¿cuál es la estrella
y dónde
están los ojos del jaguar?
Maiakovski, "Trópicos".

Aunque no se pretende negar la centralidad de Diego Rivera como principal mediador de estos encuentros, nuestro análisis ha procurado explorar los diversos puntos de contacto más allá del muralista, así como los

[41] John Lear, *Imaginar el proletariado. Artistas y trabajadores en el México revolucionario, 1908-1940*. México, Grano de Sal / Secretaría de Cultura, 2019.

desencuentros en torno, principalmente, a la poesía. Por las razones que ya se han señalado –sobre todo, la brevedad de la visita– existen pocas repercusiones de la estancia de Maiakovski en México. Sin embargo, David Alfaro Siqueiros relata en su autobiografía que, cuando visitó la Unión Soviética en 1927 con Rivera, ambos acompañaron a Maiakovski a una reunión personal con Stalin para argumentar la importancia del arte nuevo como herramienta comunicativa revolucionaria, ejemplificado en el muralismo mexicano. El rechazo del argumento provocó el disgusto tanto del poeta como de su camarada pintor, siendo un factor, según Siqueiros, en la posterior cercanía entre Rivera y Trotsky.[42]

La anécdota es, a todas luces, apócrifa. La historiadora de arte Olga Yudina, quien ha investigado sobre la estancia de los dos muralistas en su país, no encontró ninguna mención de la visita fuera del libro de Siqueiros.[43] Pero, como otros relatos que hemos mencionado aquí, distorsionados por el ego o bien por la acción implacable del tiempo sobre la memoria, el recuerdo narrado por el pintor no deja de ser revelador, ya que –con o sin la discusión con Stalin– une al poeta de Baghdadi y sus compañeros mexicanos en una lucha contra la esterilidad estética del realismo socialista: el cual, como es sabido, triunfará durante el estalinismo, mientras Maiakovski se suicida en 1930.

Sin profundizar en este triste acontecimiento final, prefiero cerrar con una reflexión sobre la institucionalización del rebelde futurista por el régimen estalinista. Primero, en un pronunciamiento de 1935, el mismo Stalin, advierte al pueblo soviético que, siendo Maiakovski el mejor y más talentoso poeta de su época, "la indiferencia ante su recuerdo y su obra es un crimen".[44] Tiempo después, en 1974, se convierte el edificio

[42] David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el coronelazo.* México, Grijalbo, 1977, pp. 233-236.

[43] Comunicación personal con motivo de la XV Reunión Internacional de Historiadores de México, Universidad de Guadalajara, 17-20 de octubre de 2018, en la que se presentó una primera versión de este trabajo. Agradezco a Olga sus iluminadoras observaciones.

[44] Michael Almereyda, introducción a *Night Wraps the Sky*, p. XXV; traducción mía. Ahí señala que, para el escritor disidente Boris Pasternak, esta declaración de Stalin fue la "segunda muerte" de Maiakovski.



de departamentos donde Maiakovski pasó sus últimas horas en un museo dedicado a su memoria. Este museo, diseñado de acuerdo con el vanguardismo estético del poeta y sus contemporáneos, se volvió repositorio de un sinfín de artefactos que reflejan no sólo su corta vida, sino también el papel inmenso que jugó en la renovación cultural durante las primeras décadas de la Revolución Rusa y, además, como señaló *El Machete* en 1925, "poeta de la revolución mundial".[45]

Entre estos artefactos, dice Germán List Arzubide, está la "Conversación con Mayakovsky", escrito por el poblano en 1946 como homenaje al camarada ya fallecido y a la vez un grito de angustia por la historia europea reciente que había culminado en la Segunda Guerra Mundial.[46] También en el museo está el retrato de Maiakovski realizado por Rivera, después de su visita al sitio en 1955. De acuerdo con Raquel Tibol, la visita del muralista fue clave para identificar los personajes retratados con el ruso en las fotos de la estancia mexicana. En la libreta de visitantes, Rivera escribió: "Mi recuerdo emocionado para el poeta más grande de la Revolución, Mayakovski, del que tuve el honor de poder llamarme su amigo, al volver a su casa después de 25 años".[47] Los mismos encargados del museo le solicitaron el retrato el año siguiente, poco antes de la muerte del pintor en 1957.

Es probable que el lugar que han ocupado estos objetos entre los muchos ahí, distribuidos de acuerdo con un caótico estilo museográfico, no ha sido de los más prominentes; el interludio mexicano fue, después de todo, pasajero. Sin embargo, la importancia de la Unión Soviética para las izquierdas mexicanas a partir de 1917 es innegable, pues aparece en la pintura mural, en publicaciones como *El Machete* y *Ruta*, en los inter-

[45] Aclaro que no he tenido la oportunidad de visitar este museo, que en los últimos años se ha encontrado, lamentablemente, cerrado por tiempo indefinido. Entre las muchas páginas en internet que muestran y describen el sitio, destaca la colección de objetos presentada en <https://artsandculture.google.com/exhibit/mayakovsky-z-to-z/gQ-oLyQH>. [Consulta: 25 de agosto, 2020.]

[46] Stefan Baciu, *op. cit.*, p. 51.

[47] Raquel Tibol, "Mayakovsky y Diego Rivera", en *Proceso*, 15 de octubre de 1983, <https://www.proceso.com.mx/137191/mayakovsky-y-diego-rivera>. [Consulta: 25 de agosto, 2020.]

cambios formales y personales, en las visitas a la URSS por agraristas, pintores, antiimperialistas y demás activistas en un México todavía guiado por el espíritu revolucionario. Todo eso, sin mencionar las actividades del mismo Partido Comunista Mexicano y su estrecha relación con el sector cultural en el país, forma parte de una historia marcada por innumerables conflictos y, a la vez, por ideales que hasta la fecha trascienden a los seres humanos que han luchado para convertirles en reales. El mismo Maiakovski, en el año clave de 1925, fungió como testigo, con su perspectiva única sobre los lugares, actividades y personajes observados. Su presencia en el país dejó su huella roja, como poeta y como bolchevique, como hombre y como símbolo y, sobre todo, como un elemento más para comprender las diversas vanguardias en la complicada década de 1920 en México.

Almereyda, Michael, ed. e introd., *Night Wraps the Sky: Writings by and about Mayakovsky*. Nueva York, Farrar Straus and Giroux, 2008.

Baciu, Stefan, "Estridentismo: medio siglo después. Entrevista a Germán List Arzubide", en *La Palabra y el Hombre*, octubre-diciembre de 1981.

Brown, Edward J., *Mayakovsky: A Poet in the Revolution*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1973.

De la Mora, Rogelio, *Sociedad en crisis: Veracruz 1922*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 2002.

Delpar, Helen, *The Enormous Vogue of Things Mexican: Cultural Relations between the United States and Mexico, 1920-1935*. Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1992.

Díaz Arciniega, Víctor, *Querella por la cultura "revolucionaria" (1925)*. 2a. edición, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.

García Mundo, Octavio, *El movimiento inquilinario de Veracruz, 1922*, México, Secretaría de Educación Pública, 1976 (Colección Setentas).

Gutiérrez Cruz, Carlos, *El poeta del sol*. Selec. e introd. de Mario Pavón Flores, Xalapa, Integrales, 1933.

Lear, John, *Imaginar el proletariado. Artistas y trabajadores en el México revolucionario, 1908-1940*. México, Grano de Sal / Secretaría de Cultura, 2019.

List Arzubide, Germán, "Mi encuentro con Mayakovksy en México", documento mecanografiado, 1986, archivo familiar Eric List Eguiluz.

Maiakovski, Vladimir, *América: Relato de viaje de un poeta ruso en Nueva York* [edición Kindle]. Traducción de Olga Korobenko, Madrid, Gallo Nero, 2015.

________, *Cartas de amor a Lili Brik*, 2a. ed., Trad. de la versión italiana de Marcella Milano, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1976.

________, *La nube en pantalones*. Selec. y trad. de José Manuel Prieto, México, Grijalbo, 1999.

________, *Mayakovski* (*Material de lectura*). Selec., trad. y nota introductoria de Alfredo Gurza, México, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 2012.

Melgar Bao, Ricardo, ed., *El Libertador. Órgano de la Liga Antiimperialista de las Américas* [edición facsimilar digital]. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. <http://ru.ffyl.unam.mx//handle/10391/914> [Consulta: 27 agosto, 2020.]

Ortiz Peralta, Rina, Arriola Woog, Enrique, "Stirner y México", en *Las izquierdas latinoamericanas. Multiplicidad y experiencias durante el siglo XX* [en línea]. Dir. de Caridad Massón, Santiago, Chile, Ariadna Ediciones, 2017, <https://books.openedition.org/ariadnaediciones/837?lang=es>. [Consulta: 27 agosto, 2020.]

Rashkin, Elissa J., *Atanasio D. Vázquez, fotógrafo de la posrevolución en Veracruz*. Xalapa, Instituto Veracruzano de la Cultura, 2015.

Richardson, William, "Maiakovskii en México", *Historia Mexicana 29*, núm. 4 (116), abril-junio 1980.

Rodríguez y Méndez de Lozada, María de las Nieves, "Imágenes colaterales. La influencia de la vanguardia soviética en la obra de Tina Modotti" [en línea], en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 37, núm. 106, 2015, <http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2015.106.2543> [Consulta: 26 de agosto, 2020.]

Rojas, Laura, Deeds, Susan, coord., *México a la luz de sus revoluciones 2, Siglo XX*, México, El Colegio de México, 2014.

Rojas, Rafael, "A un siglo del primer comunismo mexicano" [en línea], en *La Razón de México*, 16 de septiembre de 2019, <https://www.razon.com.mx/opinion/rafael-rojas-a-un-siglo-del-primer-comunismo-mexicano/>. [Consulta: 25 agosto, 2020.]

Ruta 1938-1939. Ed. facsimilar, t. I, México, Fondo de Cultura Económica, 1982 (2018, libro electrónico).

"Salomón Kahan, Ideólogo bundista, escritor y periodista. Cronista de la escena musical" [en línea], en *Diario Judío*, 5 de marzo de 2014, <https://diariojudio.com/comunidad-judia-mexico/salomon-kahan-



ideologo-bundista-escritor-y-periodista-cronista-de-la-escena-musical/14607/>. [Consulta: 25 agosto, 2020.]

Schneider, Luis Mario, *Dos poetas rusos en México: Balmont y Maiakovksi*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973.

Siqueiros, David Alfaro, *Me llamaban el coronelazo*, México, Grijalbo, 1977.

Skerritt Gardner, David, *Una historia agraria del centro de Veracruz: 1850-1940*. 2a. ed., Xalapa, Universidad Veracruzana, 2003.

Spenser, Daniela, *Los primeros tropiezos de la Internacional Comunista en México*. México, ciesas, 2009.

Tibol, Raquel, "Mayakovsky y Diego Rivera" [en línea], en *Proceso*, 15 de octubre de 1983, <https://www.proceso.com.mx/137191/mayakovsky-y-diego-rivera.> [Consulta: 25 agosto, 2020.]

Trotski, León, *Literatura y revolución* (1924) [en línea], Marxists Internet Archive, 2002, <https://www.marxists.org/espanol/trotsky/1920s/literatura/indice2.htm>. [Consulta: 27 agosto, 2020.]

Wood, Andrew Grant, *Revolution in the Street: Women. Workers, and Urban Protest in Veracruz, 1870-1927*, Wilmington, de, Scholarly Resources Inc., 2001.

Diego Rivera y los Contemporáneos: mitos y verdades

Anthony Stanton
El Colegio de México

A semejanza de la historia oficial, con su desfile interminable de héroes impolutos y villanos execrables, la historiografía cultural de México adolece de los mismos esquemas maniqueos hechos de estereotipos, inexactitudes y lugares comunes. En cualquier intento de analizar el desarrollo de los campos culturales en la época moderna siguen pesando (como si fueran arquetipos eternos) aquellas polarizaciones excluyentes y reduccionistas entre nacionalistas y universalistas, comprometidos y artepuristas, revolucionarios y reaccionarios. Las oposiciones binarias, que expresan como caricaturas exageradas las fórmulas de las polémicas de la época, fueron adoptadas después por una crítica ingenua como discurso racional con fines de objetividad historiográfica. Las razones son fáciles de averiguar: es más cómodo aceptar un esquema heredado que inventar uno nuevo. Sin embargo, cuando los mapas convencionales no describen la realidad que pretenden representar, estamos obligados a revisarlos. Ya sabemos que siempre es más atractivo reciclar un mito que indagar en el complejo y contradictorio mundo de los hechos. Por mi parte, estoy convencido de que la extrema simplificación imposibilita la comprensión. Por lo tanto, no veo más remedio que intentar de nuevo un acercamiento crítico para cuestionar y ver bajo otra luz algunos de los tópicos ya codificados, como el de la relación entre el muralismo (o, más específicamente, Diego Rivera) y el grupo o movimiento cultural conocido como los Contemporáneos.

Nuestro punto de partida es muy conocido: se trata de uno de los tableros que se encuentran en el segundo piso del Patio de las Fiestas del edificio de la Secretaría de Educación Pública en la Ciudad de México. Este tablero fue terminado en 1928, hace más de 90 años.

Bajo un verso del *Corrido de la revolución* ("El que quiera comer que trabaje"), reproducido en la cinta roja que enlaza los tableros por la parte superior, vemos una escena donde es claramente reconocible, en la esquina derecha inferior, la figura de Antonieta Rivas Mercado, enjoyada y vestida de manera elegante conforme a su origen social en la alta burguesía. Una revolucionaria armada le entrega a la que será, meses después, la amante de José Vasconcelos una escoba para barrer. Por cierto, Antonieta se desquitaría poco tiempo después de esta caricatura. En las páginas de *La campaña de Vasconcelos* (que ella había titulado *La democracia en bancarrota*), encontramos su crónica apasionada del intento de Vasconcelos de llegar a la presidencia de la República en 1929; en ella la escritora ajusta cuentas con "un pintor" (que nunca nombra, pero es evidente que se trata de Rivera) "a quien [Vasconcelos] brindó la ocasión de volverse famoso" y afirma que el artista estampó en los muros de la Secretaría de Educación Pública "un corrido que tiene más de *faits divers* que de creación pictórica".[1] Estima que la vasta obra realizada en el edificio oficial durante varios años (más de 1,500 m^2 de pintura en 235 tableros entre 1923 y 1929) sufre una paulatina degeneración por las limitaciones del pintor: "abandonado a sí mismo, se perdió en impurezas".[2] Además critica la entrega del muralista a lo anecdótico, ella lamenta su pérdida de rumbo y lo acusa de ingratitud, traición y oportunismo. ¡Qué contraste con lo que había escrito, en octubre de 1926, en una carta a Alfonso Reyes, en la cual dice que "Diego Rivera me ha enseñado a ver México! ¡La obra de arte suplantando a la realidad!".[3] Y pensar que ella había conocido a Rivera años antes, en el humilde estudio del pintor en París, adonde la había llevado su padre (el arquitecto Antonio Rivas Mercado) durante un viaje a Europa.

[1] *La campaña de Vasconcelos*, recopilado en Antonieta Rivas Mercado, *Obras I*. Ed. de Tayde Acosta Gamas, México, Siglo XXI / Secretaría de Cultura, 2018, pp. 294 y 295.
[2] *Ibid*., p. 295.
[3] Carta a Alfonso Reyes, fechada el 10 de octubre de 1926, en Antonieta Rivas Mercado, *Obras II*, pp. 78-79.

Regresemos al tablero. En la esquina izquierda inferior, arrodillado en el piso hay una abyecta figura masculina: tiene un saco color rosa y aparece con orejas de burro. Recibe en el trasero una patada de un joven obrero o, tal vez, militante de la Liga Nacional Campesina (identificable por su paliacate rojo), organización en aquel momento comunista, presidida por Úrsulo Galván (figura que aparece en otro tablero). Este militante ha sido identificado por algunos como un autorretrato de Rivera como joven. Debajo de la figura arrodillada se perciben una lira (símbolo de su oficio), sus anteojos, un peine y lo que parece ser una paleta de pintor. En la mano izquierda sostiene una flor y una bolsa rota de monedas de oro. En el piso, entre la basura que Antonieta deberá barrer, se distingue un volumen abierto: en la carátula aparece parte del nombre de la revista *Contemporáneos*; en la cuarta de forros, el nombre de la revista *Ulises*.

Hay algunos datos más. La portada de la revista *Contemporáneos*, que lleva fecha de 1928, también ostenta el título de la cubana *1928. Revista de Avance* (recuérdese que esta revista iba cambiando el año de su título para encarnar la movilidad de lo moderno), como si el pintor hubiera querido ampliar su marco de referencia a varias revistas de vanguardia. La figura masculina arrodillada no es reconocible, pero desde hace tiempo todos los comentaristas y estudiosos han hecho circular la versión de que se trata de Salvador Novo.[4] Esta atribución es muy dudosa y debe cuestionarse. En sus retratos, ya sean admirativos o satíricos, Rivera siempre logra un parecido con el modelo real (en otros tableros son inconfundibles las representaciones de figuras como José

[4] Ya en 1986, Antonio Rodríguez acepta la atribución en "Los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública", en *Guía de los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública*. México, Secretaría de Educación Pública, 1986, p. 100. Años después, Diana Briuolo repite la atribución en "El corrido de la Revolución. Reorientación artística y personal", en *Diego Rivera y los murales de la Secretaría de Educación Pública*. 2a. ed., México, Secretaría de Educación Pública, 2003 (Biblioteca escolar), p. 151. Y en otra publicación oficial muy reciente se da como un hecho la identificación: *Paseos por los murales de la Secretaría de Educación Pública*. México, Secretaría de Educación Pública, 2018, p. 226.

Juan Tablada, Ezequiel Chávez o los autorretratos del pintor). En este caso la figura arrodillada tiene el cabello rubio mientras que Novo tenía una abundante cabellera color negro azabache. Además, al no enseñar el rostro del personaje el pintor no lo individualiza y lo deja como símbolo. Como buen caricaturista, Rivera deshumaniza al sujeto que está satirizando para presentarlo como el prototípico poeta burgués, afeminado y artepurista.

Por otra parte, tanto las monedas de oro como las orejas de burro son atributos del rey Midas (figura mitológica que aparece en otros tableros de la misma secuencia: los que se centran en la producción de oro en el sistema capitalista). Es decir: no hay que leer este tablero como algo aislado sino como un episodio que se inserta en una serie, como una parte de una secuencia narrativa en la cual vuelven a aparecer algunos de los mismos personajes. La secuencia inmediata la constituyen los nueve tableros del *Corrido de la revolución proletaria*, que se enlazan con los otros tableros del *Corrido de la revolución agraria* para conformar la totalidad del *Corrido de la revolución*. Como corolario de lo anterior, convendría reconocer que la identificación de todos los personajes de los murales de Rivera con personas reales es una empresa arriesgada ya que, como señala Renato González Mello, varios de estos personajes son, en realidad, "arquetipos compuestos que tienen características variables".[5] Por último, es interesante notar que Novo, que no tenía miedo a las polémicas y siempre contestaba todas las agresiones con gusto y virulencia, nunca aludió en forma directa a esta supuesta caricatura elaborada por su amigo.[6]

[5] Renato González Mello, "Los murales de la Secretaría de Educación Pública", en *Diego Rivera. Obra mural completa*. Ed. de Luis-Martín Lozano y Juan Rafael Coronel Rivera, Colonia, Taschen, 2017, p. 32.

[6] La única posible alusión que he encontrado en los miles de páginas del periodismo de Novo es una nota fechada el 14 de diciembre de 1957, después de la muerte de Rivera: "Muchas veces Diego, en sus muros, se divirtió en retratar peyorativamente a personas que, pasado el tiempo, no reconocerá nadie como tales, sino como pintura: Genaro Estrada, Vasconcelos, yo mismo...", *apud La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines 3*, México, Consejo Nacional

En el fresco también aparece, en la parte de abajo, una hoja suelta en la que hay algunas frases que hacen referencia a la figura de Ulises, a los gustos literarios y a la degeneración moral, claro dardo dirigido contra la homosexualidad de varios miembros del grupo del mismo nombre. Se lee en la hoja: "Los Contemporáneos de Ulises, Rey de Ítaca y de Sodoma. También lo fueron del Caballo de Troya (Jean Joyce)". Se ha dicho que, al poner al final entre paréntesis el nombre de "Jean Joyce" en lugar de James Joyce, Rivera muestra que "ignoraba la escritura correcta del nombre del escritor inglés [*sic*]",[7] pero a mí me parece un dardo más, colocado con plena conciencia, acerca de la ambigüedad sexual o de la presencia de lo femenino en lo masculino, aunque es cierto que le hubiera convenido al pintor utilizar una figura como Proust, Gide o Wilde en lugar de Joyce, escritor heterosexual que fue comentado, publicado y traducido en la revista de Novo y Villaurrutia. Es posible que el nombre de pila Jean (si se lee en francés) sea una alusión a Jean Cocteau, modelo de algunos de los miembros del grupo (sobre todo de Villaurrutia), pero también podría tomarse como el nombre de pila inglés: Jean, que suele ser femenino.

Por su parte, los cubanos de *1928. Revista de Avance* no tardan en rechazar la descalificación. En medio de un ensayo elogioso sobre la pintura mexicana contemporánea elaborado por Martí Casanovas (miembro del cuerpo directivo original y quien vivía en nuestro país, donde fechó su texto "México, octubre de 1928"), los otros editores de la revista cubana colocan una apostilla importante. Vale la pena reproducirla en toda su extensión porque los cubanos, al defender su revista, logran articular una postura compartida con sus amigos mexicanos, una postura normada por la ecuanimidad no sectaria, comprometida con la renovación de la modernidad en sentido amplio:

para la Cultura y las Artes, 1997, p. 207. Pero ¿a cuál retrato se refería? Las abundantes referencias al pintor en el periodismo de Novo suelen ser muy elogiosas y positivas.

[7] Reyna Barrera, *Salvador Novo. Navaja de la inteligencia*. México, Plaza y Valdés, 1999, p. 171.



En uno de los frescos que recientemente ha terminado Diego Rivera para la Secretaría de Educación Pública de México y cuya fotografía hemos podido ver, *1928* aparece representada, junto con dos revistas amigas –*Ulises*, *Contemporáneos*– entre los órganos de expresión de lo que Rivera llama 'pequeña burguesía intelectual'. Como lo que nos interesa, del gran pintor mexicano, a quien más de una vez se ha elogiado en estas páginas, es su pintura, y no su violín de Ingres, pudiéramos inhibirnos de todo comentario, agradeciéndole la perenne hospitalidad y publicidad de su fresco y desdeñando, por desautorizado, su intento de clasificación literaria.

Pero su fresco tiene una elocuencia objetiva y alegórica que no puede pasar sin nuestra protesta. Hemos tenido también ocasión de leer un artículo reciente del pintor acerca de las revistas *Ulises* y *Contemporáneos*, y la caracterización que de ellas hace no nos deja lugar a dudas en cuanto a las intenciones peyorativas que tuvo al asociarnos en su fresco con esas finas publicaciones. Defiéndanse ellas, si les place, del vituperio. A nosotros nos importa recordarle a Diego Rivera que *1928* nunca ha mostrado insensibilidad alguna hacia las ideas y empeños de renovación social y económica. Aunque sus editores no compartan la ideología bolchevique de Diego Rivera –entre otras razones porque creen que América tiene problemas específicos que exigen un tratamiento diferencial–, les anima un anhelo de justicia y de equidad colectiva muy ajeno a la plácida psicología egoísta del pequeño burgués. Que *1928* no se haya constituido en vocero de esos criterios y sentimientos ya es otra cosa. Más de una vez hemos declarado que *1928* es una revista de nueva cultura. Lo político y lo social tienen en sus páginas cabida proporcional a la relación que guardan con los intereses generales del espíritu. Porque no podemos avenirnos a conceder –pese a los frescos del pintor mexicano y otros estruendos análogos– que todos los empeños estéticos hayan de supeditarse, en despotizada servidumbre, a un ideal económico o político, por noble que éste sea. Creemos en la libertad del arte y de la literatura. Si a esto le llama Diego Rivera ''burguesía''

> de criterio, tanto peor para Diego Rivera. Y si él tuviese razón, tanto peor para el arte.
>
> La estética pura, que es la "bête noire" del eminente pintor, a nosotros nos interesa tanto como la estética aplicada cuando ésta aspira a valer por estética, y no por aplicada. Cocteau y Joyce –alusiones del fresco– captan nuestra admiración no más que Block y Barbusse. Si esto es eclecticismo, en buen[a] hora: no nos hemos casado con ninguna capilla. Somos devotos de una voluntad general de renovación en todas sus manifestaciones.
>
> En todas, Diego Rivera; menos en aquellas que no osan decir su nombre. Aquí eso no se padece.[8]

Para comprender el tablero hay que contextualizarlo y sobre todo pensar en el reciente fracaso del viaje de Rivera a Moscú en 1927 para participar en las celebraciones del décimo aniversario de la Revolución bolchevique. Rivera llega a Moscú en septiembre de 1927 y regresa a México en junio de 1928. Después de pasar algunos meses en la Unión Soviética, el comisario de Educación, Lunacharski, quien lo había invitado, le pidió que regresara a México sin haber realizado ninguna obra monumental, como la estipulada en el contrato firmado el 24 de noviembre de 1927 para pintar un fresco en el Club o Salón de Fiestas del alto mando del Ejército Rojo. Durante los últimos meses de 1927 y los primeros de 1928 Rivera presenció el dramático enrarecimiento del ambiente celebratorio: eran muy visibles la persecución de Trotski y el endurecimiento de la línea dogmática estalinista. Además, el pintor mexicano cometió lo que retrospectivamente puede considerarse el error de asociarse con el grupo Octubre, heredero del *Proletkult* (organización fundada en 1917, antes de la Revolución de Octubre, por Bogdanov y

[8] En Martí Casanovas, "Tres momentos de la pintura mexicana", en *1928. Revista de Avance*, núm. 28, 15 de noviembre 1928, pp. 326-328 y 334. La apostilla citada de los editores (sin firma) aparece en la p. 328. En noviembre de 1928 los editores responsables de la revista cubana eran Francisco Ichaso, Félix Lizaso, Jorge Mañach y Juan Marinello.

Lunacharski). En el grupo Octubre, de tendencia trotskista en 1927, militaba el cineasta Eisenstein. El acercamiento a Eisenstein explica el interés de Rivera en el cine, que él consideraba en aquel momento "pintura en movimiento".[9] Sobre este aspecto de la estancia en Moscú, Diana Briuolo describe el dilema del pintor mexicano en los siguientes términos: "Rivera, si bien apoyó formalmente a la primera facción [la estalinista], también se adhirió al grupo artístico Octubre, pro trotskysta, que aspiraba a elevar el nivel cultural de los trabajadores al proponer conciliar la estética vanguardista más avanzada con la del arte del pasado".[10]

Según su primer biógrafo, Bertram Wolfe, Rivera fue atacado por algunos artistas rusos durante su estancia (tanto por los modernistas, discípulos de la Escuela de París, como por los académicos tradicionales) y en sus conferencias en Moscú el mexicano criticó las deficiencias de la pintura rusa por no haber aprovechado las lecciones del arte popular y de la iconografía religiosa: "The Russians had erred, he said, in not seeking to fuse the developed technique acquired in Paris with the peasant and popular tradition of Russian folk art".[11] Sobre este desencuentro de Rivera con las políticas culturales del régimen soviético, Trotski daría su opinión lapidaria en 1938 desde su exilio en Coyoacán: "El cierre de las puertas del soviet a Rivera marcará para siempre con vergüenza imborrable a la dictadura totalitaria".[12] Por su parte, un biógrafo reciente subraya el curioso contraste entre la postura crítica, libre y disidente asumida por Rivera en aquel momento (1927-1928), durante su visita a Moscú, y las posiciones posteriores del pintor, que suelen acatar la ortodoxia estali-

[9] *Vid*. "El arte en la nueva Rusia" (*circa* 1928), en Diego Rivera, *Obras. Textos polémicos, 1921-1949*. Ed. de Esther Acevedo, Leticia Torres Carmona y Alicia Sánchez Mejorada, México, El Colegio Nacional, 1999, p. 32.

[10] Diana Briuolo, *op. cit*., p. 150.

[11] Bertram D. Wolfe, *The Fabulous Life of Diego Rivera*. Nueva York, Cooper Square Press, 2000, p. 221. Una primera versión de esta biografía fue publicada en 1939 como *Diego Rivera, His Life and Times*.

[12] "El arte de la revolución. Carta a los redactores de *Partisan Review*", recopilado en *Obras de León Trotsky*, tomo 11 (*Literatura y revolución*). México, Juan Pablos, 1973, p. 168.

nista: "The curious thing is that although Rivera's subsequent attitude to Stalin was abject, when he was in Moscow and in Stalin's power he showed a much more combative spirit".[13]

En la secuencia señalada (*El corrido de la revolución proletaria*) Rivera traslada la estética proletaria rusa a la realidad mexicana, pero lo hace de una manera personal, apelando al arte popular y bajo la inspiración de un corrido, forma de honda raigambre popular que había experimentado un nuevo auge en el periodo de la Revolución mexicana. Los tableros son ilustraciones de partes de una canción narrativa cuyos fragmentos se plasman en la cinta roja que recorre la pared del edificio justo arriba de los frescos. Si la forma es popular y mexicana, la ideología subyacente es claramente soviética. Esto da como resultado una composición híbrida no carente de tensiones. De hecho, en el tablero comentado una de las figuras que presiden la escena desde atrás es un obrero soviético, vestido con overol azul. Su posición central subraya su importancia. Parece dirigir la escena. La misma figura (cuyos ojos azules reflejan el color de su overol) vuelve a aparecer en otros tableros. El soviético constituye un símbolo dual: representa, al mismo tiempo, la esperanza revolucionaria y el poder amenazante. Efectivamente, el objetivo declarado del nuevo liderazgo (en Rusia) era el de unificar a soldados, obreros y campesinos en una revolución proletaria, utopía recreada en el fresco. Puesto que se trata de una utopía futura, este tablero y los otros de la secuencia plasman una visión profética. De hecho, Rivera titula la secuencia con un verbo en futuro: "Así será la revolución proletaria". Como se sabe, una de las facciones de la Revolución mexicana había sido la revolución agraria, encabezada por Emiliano Zapata (por eso, el *Corrido de la revolución agraria* está centrado en la figura de Zapata). Pero ahora Rivera plantea la necesidad (futura e inminente) de una revolución proletaria, hecha por las masas trabajadoras en alianza con campesinos y soldados (*Un solo frente*, como reza el título de otro tablero). Pero tanto

[13] Patrick Marnham, *Dreaming with his Eyes Open: A Life of Diego Rivera*. Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 2000, p. 202.

en Rusia como en México, la existencia del proletariado era incipiente. Entonces ¿cómo lograr esa unidad? ¿Rivera pensaba que eran equiparables la Revolución rusa y la mexicana? ¿El movimiento mexicano debía seguir el modelo de la transformación rusa? Este tablero y los otros frescos de la secuencia ofrecen una respuesta en apariencia afirmativa, pero en cuyo interior anida la ambigüedad, visible en la multiplicidad del simbolismo tanto nacional como universal. La liberación desatada por la revolución coexiste con la necesidad de imponer un nuevo orden y esa imposición (por las armas) parece ser de signo totalitario.

El año 1928 marca el fin de la revista *Ulises* (en febrero) y el comienzo de la revista *Contemporáneos*, en cuyo número inicial (de junio) figura un ensayo polémico del pintor, editor y poeta español Gabriel García Maroto acerca de Rivera. Impulsado por su conocimiento de las Escuelas de Pintura al Aire Libre y por las posibilidades de un modelo de revolución cultural promovido por el Estado, Maroto había llegado a México poco antes. La viñeta cubista que aparece en la cubierta de la revista *Contemporáneos* es obra suya, como lo es también la *Galería de los poetas nuevos de México*, antología que reproduce (con pocos cambios) para el público español (fue publicada por La Gaceta Literaria en Madrid) la última parte de la selección firmada por Jorge Cuesta meses antes en México, en el mismo año de 1928, bajo el título de *Antología de la poesía mexicana moderna*. Un año antes, Maroto había publicado, también en Madrid, su edición ilustrada de *Los de abajo* de Mariano Azuela. Es decir: el que llega a México no es un esteta que vive en su torre de marfil sino un artista que quiere participar activamente en la transformación social y política mediante un nuevo tipo de arte.

En una nota previa, los editores de la revista *Contemporáneos* presentan el texto del español como "un intento de juicio crítico" equidistante de "los elogios sin medida y los desprecios virulentos".[14] Maroto afirma que en la primera época, después del regreso del pintor a su patria

[14] Nota de los editores, en Gabriel García Maroto, "La obra de Diego Rivera", en *Contemporáneos*, núm. 1, junio 1928, pp. 43-44.

en 1921, pensando seguramente en *La creación* en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria, Rivera ofrece "bajo el disfraz de temas y gentes de México, un resumen ceñido, sucinto, de las grandes corrientes artísticas que han dominado Europa desde Giotto hasta finales del siglo próximo pasado".[15] Juicio inobjetable y compatible con la opinión autocrítica del pintor mexicano. Pero en la segunda parte de su texto, Maroto expresa dudas sobre el uso del arte como "un instrumento político-social, un instrumento mecanizado, mecanizador, poco refinado" y lamenta el creciente predominio de "la narración, la oratoria y la ironía gesticulante".[16] Hay reconocimiento del genio y de la originalidad del proyecto en la Secretaría de Educación Pública, pero se indica que los peligros visibles (grandilocuencia, barroquismo y superabundancia, según el español) pueden llevar a una "esclavitud por la anécdota". Es la crítica más severa. Confiado en que Rivera sorteará los peligros, Maroto termina su ensayo con una profesión de fe:

> Abundante. ¿Excesiva? De sabor clásico en su realización, confusa, de elocuencia gesticulante en ocasiones, de aguda intención bien precisa de tiempo en tiempo, divagadora, conceptuosa, buscando y hallando con frecuencia eficaces apoyaturas en las obras ajenas que el tiempo fijó y comprobó, de finísimas calidades, de expresión amorfa…, una muestra, en fin, de lo que puede llegar a realizar un hombre magníficamente dotado, que casi casi roza el poder del genio, y que ha sido zarandeado por el espectáculo vertiginoso de un país que multiplica en cada instante sus gestos y actitudes en una necesidad vital de asir la ley de su destino.[17]

Estos reparos (bastante tibios en el fondo: están muy lejos de constituir una descalificación) fueron suficientes para disgustar a Rivera,

[15] *Ibid.*, p. 50.
[16] *Ibid.*, pp. 64-65.
[17] *Ibid.*, pp. 74-75.

quien despotricó contra el español y la revista (años después dirá que los escritores mexicanos fueron “utilizados” por el español). Por eso, las revistas *Ulises* y *Contemporáneos* son condenadas en el fresco como productos anacrónicos de una élite intelectual desligada de la transformación revolucionaria y destinada a desaparecer. Antonieta es un blanco natural, por su origen social y por ser la patrocinadora de la primera revista (de hecho, colabora en las dos), del experimento teatral y de la serie editorial del mismo nombre. Sin embargo, la realidad es más compleja porque el mismo Rivera había participado en la revista *Ulises*: en el número 5 se reproducen dos óleos (retratos de niños) y dos fragmentos de murales. Desde su regreso a México en 1921, Rivera había participado en varias de las revistas elaboradas por los protegidos de Vasconcelos, como *La Falange*, donde publica en 1923 su ensayo “De pintura y otras cosas que no lo son”,[18] además de ilustrar la totalidad del número 2 de la misma revista en enero de 1923. Nada más natural: tanto Rivera y los muralistas como los poetas de *La Falange, Ulises* y *Contemporáneos* compartieron algo fundamental –en un periodo todos fueron empleados de José Vasconcelos, ministro de Educación entre 1921 y 1924.

Como si fuera un intento de recomponer la relación deteriorada con Rivera (por la publicación del ensayo de Maroto), los editores de la revista *Contemporáneos* decidieron ofrecer, en los números 21 y 24 (febrero y mayo de 1930) dos entregas de un ensayo de Samuel Ramos. Al lado de Jorge Cuesta, Ramos representa lo que podríamos llamar la conciencia filosófica del grupo. Las dos entregas de “El sueño de México. Diego” constituyen nada menos que una exaltación nacionalista del artista e incluso proponen una justificación del resultado estético de la plasmación de sus ideas políticas en términos de un atavismo cultural que modifica la herencia europea:

[18] Diego Rivera, “De pintura y otras cosas que no lo son”, en *La Falange*, núm. 5, agosto 1923, pp. 269-271.

> Si la pintura europea no absorbió a Diego sino que este absorbió la pintura europea, ha sido por la fuerza del núcleo mexicano de su alma. Ese núcleo mexicano es el salvajismo entendido como el ímpetu vital de energía primaria intacta. El espíritu de Diego es seguramente un compuesto en que se combinan por una parte el hombre culto a la europea y el bárbaro de la selva mexicana. Esa barbarie es un foco de juventud y de creación a cuyo contacto toda forma tradicional se remoza y entra a servir como material de un arte nuevo. El genio no puede existir sin ese ímpetu demoniaco, que es la fuerza y la esperanza de México.[19]

Para Ramos, es precisamente el ideario socialista de Rivera (que otros rechazan como la negación de lo estético) el que permite el descubrimiento de "una porción importante de nuestra realidad, que no se había visto antes, aunque estaba al alcance de todas las miradas. La existencia primitiva de México, de la que es protagonista el indio, aparece súbitamente en los frescos del pintor como si emergiera del fondo de la tierra".[20] Esta interpretación "ontológica" de Rivera como descubridor de una realidad ocultada y negada retoma la lectura anterior que había hecho Xavier Villaurrutia, como veremos después. Si para otros la ideología revolucionaria o marxista de Rivera representaba la cancelación de su aportación estética, Ramos argumenta lo contrario y sostiene que el instinto plástico casi siempre es superior al deseo de trasmitir un mensaje político, si bien reconoce que el pintor "ha tenido desviaciones y flaquezas al utilizar la pintura como arma vindicativa contra sus enemigos".[21] Si en su primera entrega, el filósofo considera los frescos del *Corrido de la revolución* más como productos de "las pasiones personales" que de su "sentimiento artístico", en la segunda entrega hay una profundización radical de su posición cuando rescata el valor pictórico de

[19] Samuel Ramos, "El sueño de México. Diego", en *Contemporáneos*, núm. 21, febrero 1930, p. 119.
[20] *Ibid.*, p. 121.
[21] Samuel Ramos, "El sueño de México. Diego", en *Contemporáneos*, núm. 24, mayo 1939, p. 113.

aquellas composiciones dedicadas a la lucha social, composiciones que afilia con acierto a "la pintura rusa escenográfica y de cartel, de la época postrevolucionaria" para concluir que "el llamado 'arte revolucionario' mexicano, del cual es Diego el fundador, no ha producido nada que pueda igualarse a esto".[22] Años después, Celestino Gorostiza reiteraría este punto de vista al afirmar que Diego Rivera es el único punto de partida para una pintura mexicana auténticamente nacional.[23] Como se puede apreciar por las citas anteriores, no es verdad que el grupo de los Contemporáneos haya tenido una actitud hostil hacia la estética comprometida de Rivera. Lo cierto es que los escritores prefieren destacar las cualidades plásticas de los frescos, pero no hay una negación de su ideología política revolucionaria sino una reivindicación del valor estético de las obras comprometidas. Desde luego, el "grupo de soledades" no conformaba un bloque monolítico, sino una pluralidad de conciencias individuales, pero el balance general de sus opiniones sobre el pintor es más bien positivo.

En su libro *Lo marginal en el centro,* Carlos Monsiváis afirma que Novo se vengó de aquel retrato humillante escribiendo los versos satíricos de *La Diegada*.[24] Creo que fue más bien al revés. Versiones primitivas de los ataques feroces de Novo ya estaban circulando en forma clandestina desde 1926 y, de ser Novo la figura representada, habrá sido Rivera el que quiso vengarse.[25] Es ingenuo siempre ver a Novo como víctima inocente de los prejuicios de los demás; el poeta era muy capaz de iniciar una agresión y asumir el rol de victimario. Combinando el ingenio con el

[22] *Ibid*., p. 114.

[23] Su opinión está recopilada en *Diego Rivera y los escritores mexicanos: antología tributaria*. Ed. de Elisa García Barragán y Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1986, p. 95.

[24] "En uno de los murales de la Secretaría de Educación Pública, Diego Rivera hace un retrato despiadado de Novo, y él responde con *La Diegada*" *apud* Carlos Monsiváis, *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*. México, Era, 2000, p. 67.

[25] Tal vez el pintor se sintió traicionado cuando leyó los versos satíricos de Novo. Apenas un año antes (en 1925) Novo había posado para un retrato a lápiz que le hizo Rivera, en el que lo presentaba como un *dandy* elegante y distinguido.

insulto, Novo denuncia lo que considera la simulación marxista del pintor de la Revolución. Entre vituperio y maledicencia, los abundantes versos de Novo dedicados a Rivera (tanto las 29 estrofas de *La Diegada* como los 13 sonetos, las 7 décimas y una quintilla)[26] señalan algo sin duda problemático: el arte revolucionario es también un arte oficial, pagado por el Estado ("alquilado/del gobierno", dice Novo). Pero sería inútil buscar ideas o argumentos en estos versos: su propósito es herir, insultar, burlar. Nos recuerdan una vez más que se puede hacer gran arte con los peores sentimientos y los prejuicios más abominables. Para Novo, la poesía siempre fue arma y escudo. Mediante el lenguaje taurino, el poeta se dedica a injuriar a Rivera, señalando que, en la época del viaje del pintor a Rusia para celebrar el décimo aniversario de la Revolución bolchevique en 1927, su mujer, la jalisciense Lupe Marín, lo engaña con el poeta Jorge Cuesta, integrante del grupo de los Ulises, y aprovecha también para burlarse con crueldad de Frida Kahlo, la nueva compañera del muralista (ella había sufrido un terrible accidente en 1925 con secuelas muy graves):

> Dejemos a Diego que Rusia registre,
> dejemos a Diego que el dedo se chupe,
> vengamos a Jorge, que lápiz en ristre,
> en tanto, ministre sus jugos a Lupe.
>
> Repudia a la vaca jalisca y rabida
> la deja en la mano del crítico ralo
> y va y le echa un palo a una que se Kahlo
> apellida y llama –cojitranca Frida.[27]

[26] Además de múltiples referencias al pintor en su abundante periodismo cultural a lo largo de cincuenta años, Novo escribió un diálogo teatral acerca de Rivera. *Vid*. "Diego y Betty", en *Diálogos*. México, Novaro, 1970, pp. 119-135.
[27] *La Diegada*, en Salvador Novo, *Antología personal. Poesía, 1915-1974*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991, p. 347.

Dejemos para otra ocasión un análisis más pormenorizado de *La Diegada*, obra maestra de la sátira despiadada. A partir de este episodio, repleto de invectiva y misoginia, uno podría pensar que Rivera y Novo serían enemigos de por vida, pero no fue así. Por el contrario, tuvieron una relación muy cordial y compartieron vida social en las fiestas de la alta sociedad. Tanto es así que cuando Diego cumple 70 años en 1956, Novo es uno de los primeros en declarar en los homenajes oficiales que "nuestro siglo es el de Diego Rivera".[28] Y recordemos que hay una representación de Novo (esa sí indudable) en los murales del edificio de la Secretaría de Educación Pública: en el fresco *Día de Muertos* (1923-1924), elaborado cuando Vasconcelos es todavía el mecenas del pintor, hay una imagen festiva del poeta con sombrero de charro, fumando un puro y luciendo su inconfundible cabellera negra.

La verdad es que hubo cercanía y amistad entre muchos de los escritores y el pintor. Varios de los miembros del grupo iban a las reuniones semanales en casa de Diego y Lupe en Mixcalco 12: los más asiduos eran Pellicer, Ortiz de Montellano, Novo, Villaurrutia y Cuesta. Por otra parte, era muy común en la época la infundada y absurda equiparación de ideología revolucionaria y virilidad, así como la correspondiente identificación de reacción y afeminamiento. Diego sabía que este tópico machista era útil para sus fines. No pienso que lo haya creído en lo personal. Sólo hay que recordar su larga, profunda e ininterrumpida amistad con Carlos Pellicer, homosexual como Novo y miembro del mismo grupo. Cuando vio los primerísimos murales del edificio de la Secretaría de Educación Pública en 1923, Pellicer captó lo esencial y sentenció: "México ha empezado su mexicanización".[29] En la misma época Rivera hizo varios retratos de Pellicer, el más hermoso de los cuales es un óleo de 1922.

[28] Sus palabras se reproducen en la ya citada antología *Diego Rivera y los escritores mexicanos*, p. 145.
[29] Carlos Pellicer, "El pintor Diego Rivera", en *Textos en prosa sobre arte y artistas*. Ed. de Clara Bargellini, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas / Instituto Nacional de Bellas Artes / Museo de Arte Moderno, 1997, p. 35. Texto publicado originalmente en *Azulejos*, tomo 2, núm. 2, diciembre 1923, pp. 20-24.

El poeta de Tabasco dedicó múltiples ensayos y poemas a su admirado pintor y también a Frida Kahlo, de quien fue muy amigo. Es cierto que Rivera publicó en la revista *Choque* (Órgano de la Alianza de Trabajadores de las Artes Plásticas, antecedente de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) una declaración sensacionalista en 1934, "Arte puro: puros maricones", pero en su vida personal nunca dio muestras de puritanismo en cuestiones morales o sexuales. Era natural porque había vivido durante más de una década en la bohemia más desinhibida de París. Nunca pensó, por ejemplo, que la bisexualidad de Frida, su nueva esposa a partir de 1929, fuera un motivo para poner en duda las que eran, para él, las intachables credenciales revolucionarias de ella.

Así, lo asombroso para nosotros hoy (presos en el paradigma de la corrección política) es comprobar que las violentas guerras personales no llegaron a enturbiar los juicios intelectuales, como se ve en el caso de Cuesta. En 1927, en medio de la relación con Lupe, el ensayista defiende "la pintura de cámara" de Agustín Lazo, oponiéndola a la "vigorosa" pintura pública –"en el noble sentido", agrega– de Rivera.[30] Y en otro ensayo subraya, en contra de los detractores, el carácter plenamente artístico de los frescos de Rivera, que para él no representan la ingenuidad sincera de un nacionalista sino el empleo consciente de las convenciones y artificios que hace un cosmopolita.[31] Por cierto, no es creíble la versión de Rivera en el sentido de que Cuesta le había pedido permiso para cortejar a Lupe.[32] Cuesta seguramente tenía algunos defectos, pero la cobardía no era uno de ellos. Años después, en 1938, Rivera se puso de acuerdo con su exmujer (ya separada del poeta) para ilustrar la portada del libro

[30] Jorge Cuesta, "La pintura de Agustín Lazo" [1927], en *Obras I*. Ed. de Miguel Capistrán, Jesús R. Martínez Malo, Víctor Peláez Cuesta y Luis Mario Schneider, México, Ediciones El Equilibrista, 1994, p. 118.

[31] *Vid.* "Un mural de Diego Rivera", en *Obras II*, pp. 275-278.

[32] Esta fabulación o fantasía aparece en al menos dos "autobiografías" orales dictadas a distintas mujeres. *Vid.* Loló de la Torriente, *Memoria y razón de Diego Rivera II*. México, Renacimiento, 1959, pp. 268-269 y Diego Rivera, *My Art, My Life. An Autobiography (With Gladys March)* [1960], Nueva York, Dover Publications, 1991, pp. 83-84.





anecdótico de ella, *La única*, donde aparece en una bandeja la cabeza cortada de Jorge Cuesta. El pintor esperó más de diez años para cobrar venganza.

¿Quiénes son los artistas y creadores que pertenecen a los Ulises o Contemporáneos? La nómina es elástica, pero además de los escritores (Pellicer, Ortiz de Montellano, Torres Bodet, González Rojo, los hermanos Gorostiza, Villaurrutia, Novo y Owen, entre otros), tendríamos que incluir a los pintores Manuel Rodríguez Lozano, Rufino Tamayo, Agustín Lazo, Carlos Mérida, Adolfo Best Maugard, Abraham Ángel, Julio Castellanos, Roberto Montenegro, Carlos Orozco Romero y María Izquierdo. Entre los fotógrafos están Emilio Amero y Manuel Álvarez Bravo; entre los músicos, Carlos Chávez. Y hay que agregar al filósofo Samuel Ramos. Estos artistas, muy distintos entre sí, no comparten un programa único, pero creen en el libre desarrollo individual de la personalidad artística al mismo tiempo que desconfían del arte ideológico-didáctico y de la colectivización del oficio bajo banderas excluyentes.

La figura que ha sido señalada como el polo opuesto de Rivera y como una especie de emblema del antimuralismo es Lazo, el pintor más defendido por Villaurrutia. Es verdad que Lazo nunca hizo un mural en su vida, no creía en el arte público y rechazaba la finalidad política del arte. Es un caso límite. ¿Qué pensaba Agustín Lazo de Diego Rivera? Entrevistado en 1928 en su estudio de París por el periodista Ortega, la opinión de Lazo (desconocida hasta hoy) sorprenderá a muchos:

> Diego Rivera es la personalidad más representativa del México moderno. Ha sabido sintetizar, reflejar, objetivar, los ideales revolucionarios, de 1910 a acá, con un aliento, con una tenacidad, con una economía excepcionales. No comprende cómo puede olvidarse el ambiente de antes de su llegada; si existía latente la aspiración general a una renovación pictórica, en efectivo sólo había insinuaciones en los pasteles de Orozco. Llega Diego y sin la menor duda, sin ninguna vacilación, con un oficio perfecto, lleva a cabo una obra maestra: la decoración del Anfiteatro de la Preparatoria. La composición en su

conjunto no puede ser más sabia, el dibujo monumental y al mismo tiempo lleno de emoción, cada color empleado con un sentido. En detalle, qué hallazgos más originales pueden pedirse que el de los dos ángeles-globos, el de la Fe india, la mujer-Materia, la Templanza sugerida, no pintada, y el clarinazo bermellón de la Fortaleza, la Caridad digna de Donatello y la Cueva llena de misterio, con sus animales de pesadilla. // A este monumento, se han sumado la Capilla de Chapingo; la escalera de la Secretaría de Educación, en la que el solo rincón de los buzos, con su sabiduría para aprovechar la luz o, más bien, la penumbra, así como el grandioso fragmento del rayo, bastarían para hacer de Diego uno de los pintores más dramáticos que han existido. // Y aún pueden agregarse el Reparto de Ejidos, el Trapiche, el Telar, la Puerta de la Revolución, etc. Si esto no basta para darse cuenta de la perfecta organización del genio de Rivera, recuérdese su proyecto para un teatro en el Golfo de México. // Diego no tiene discípulos. Él no lo ha querido o nosotros no hemos sabido serlo. Se le ha imitado en su forma más exterior. Ojalá hubiese una bodega Rivera: quizás fuera más útil que las Escuelas al Aire Libre. Yo lamento, por mi parte, no haberle molido sus colores, preparado sus aplanados y lavado sus pinceles.[33]

Como se puede apreciar en esta cita extensa, la admiración de Lazo hacia Rivera no tiene límites. No hay ningún reparo en esta emotiva confesión. Además, por la profusión de detalles se ve que Lazo conocía de memoria la obra mural de Rivera.

Como el pintor Lazo no nos sirve para nuestro propósito, intentemos ahora encontrar la heterodoxia disidente en el principal crítico de arte del grupo: Xavier Villaurrutia. Si no pudimos percibir reticencia o beligerancia en Cuesta (el contrincante más formidable del nacionalismo en el terreno de las ideas y el crítico más exigente del arte politizado de consigna), ni en el filósofo Ramos y mucho menos en Pellicer (cuyos

[33] Ortega [pseudónimo de Gregorio Ortega Hernández], "Lazo y sus opiniones sobre la pintura moderna", en *El Universal Ilustrado*, núm. 604, 6 de diciembre 1928, p. 60.





elogios encendidos de Diego son abundantes), nuestra última esperanza para confirmar que hubo oposición a Rivera en el "grupo sin grupo" es el poeta ensimismado de los nocturnos y el fino ensayista que combina la elegancia con la precisión sin sacrificar la belleza estética. Además, Villaurrutia es el modelo principal para otros poetas que incursionan después en la crítica de arte, como Luis Cardoza y Aragón y Octavio Paz. En su primer libro de poemas, *Reflejos* (1926), el joven poeta le dedica a Rivera, en señal de estética compartida, una composición, "Pueblo", publicado ya en 1923 en *La Falange*. Se trata de un ejercicio de écfrasis.

En la misma revista *Ulises*, donde colaboró Rivera, Villaurrutia publicó en 1928 una nueva versión de un ensayo del año anterior, texto que reformuló en varias ocasiones: se trata de "Un cuadro de la pintura mexicana actual".[34] Su punto de partida es claro: la nueva pintura mexicana surge en la época revolucionaria y sólo puede ser "aislada" a partir de este marco. Reconoce la importancia de las Escuelas de Pintura al Aire Libre y las aportaciones didácticas de Alfredo Ramos Martínez, Adolfo Best Maugard y Manuel Rodríguez Lozano, antes de señalar que el panorama se vuelve más nítido en 1921. Sin embargo, este observador desconfiado y escéptico no sigue la utopía de lo ingenuo. El lector se da cuenta de esto cuando el ensayista se pregunta acerca de las Escuelas de Pintura al Aire Libre: "¿Esta legión de jóvenes va a convertirse en una legión de artistas? Será inocente esperarlo. Faltan la conciencia y la inteligencia".[35] Aunque lamenta la exageración en "el gusto por ciertos temas y motivos populares", celebra la aparición de la pintura mural en medio de un "fervor nunca antes visto en México". El ensayista menciona muchos nombres, pero se queda con dos figuras esenciales: Rivera y Orozco. En cuanto al primero, después de resumir su trayectoria, hace hincapié en su singula-

[34] Xavier Villaurrutia, "Un cuadro de la pintura mexicana actual", en *Ulises*, núm. 6, febrero 1928, pp. 5-12. Una primera versión de parte del ensayo se publicó como "Historia de Diego Rivera" en *Forma*, núm. 5, 1927, pp. 29-35. La importancia de este texto es tan marcada que sorprende que Elisa García Barragán y Luis Mario Schneider no lo hayan incluido (o, al menos, un fragmento del mismo) en su selección *Diego Rivera y los escritores mexicanos* (1986).
[35] Xavier Villaurrutia, *op. cit.*, p. 7.

ridad antes de detenerse en los murales del edificio de la Secretaría de Educación Pública: "En unos cuantos años, entre incomprensiones y alarmas, pinta en los muros de la Secretaría de Educación Pública y en los de la Escuela de Chapingo, convertida en elementos plásticos, la superior realidad de un México que nunca antes de él había sido revelado".[36] Hay que detenernos en la trascendencia de esta cita. Es decir: estamos ante un acto de anagnórisis en el que el artista ha plasmado nada menos que una revelación ontológica de la esencia de un país que había permanecido oculta, negada, desfigurada y oprimida durante siglos. Villaurrutia proclamará después, en otro texto, que Ramón López Velarde es el Adán, el padre fundador de la poesía mexicana porque nombra las cosas por primera vez. En la pintura, Rivera cumple un papel paralelo. La muerte de López Velarde en el verano de 1921 coincide con el regreso de Rivera a México. Al parecer, nunca se conocieron, pero están entrelazados en la visión de José Vasconcelos, el que convierte al autor de *La suave patria* en el poeta nacional que necesita la joven Revolución al mismo tiempo que convoca al pintor a regresar a la patria para plasmar en las paredes de los edificios públicos una versión de la filosofía esotérica, profética y mesiánica del ministro de Educación bajo Álvaro Obregón.

La lectura que hace Villaurrutia de Rivera es realmente atinada. Desde 1927 identifica de entrada dos tipos distintos de recepción que se refuerzan mutuamente, desactivando la oposición excluyente entre lo puro (lo estético) y lo impuro (lo político):

> Esta es su expresión pública abierta, llena de un contenido espiritual que la hace llegar por sus asuntos primero, por sus virtudes plásticas después, al público no preparado que atraído por la simple curiosidad anecdótica cae más o menos tarde en la cuenta de las cualidades puramente plásticas –ordenación de formas y colores– que sustentan esta obra. Orden de dos factores. Si el espectador sencillo llega a las cualidades artísticas de esta pintura pasando por su significación ex-

[36] *Ibid.*, p. 9.

terna, anecdótica, el espectador preparado necesita desprender la significación plástica, que le dé una satisfacción preciosa, egoísta, para reconocer la función social de esta expresión.[37]

El poeta entendió como pocos la originalidad y trascendencia de los murales, así como la complejidad de su simbolismo que ofrece, en un nivel, un instrumento sintético de integración nacional y, en otro, un experimento formal y material. Si la función del crítico de pintura es "ayudar a ver", no cabe duda de que el poeta y ensayista sobresalió en esa tarea hermenéutica.

Villaurrutia escribió tres textos posteriores sobre Rivera: uno, breve, para el *Boletín Carta Blanca* en marzo de 1937 para acompañar uno de los mejores retratos de la época parisina del pintor, *El matemático* (1918); otro, extenso, muy elogioso con mínimas reticencias, sobre los principales murales ("Los frescos de Diego Rivera", 1935), y un tercero, tal vez el más sorprendente, sobre la originalidad y el carácter secreto y "poético" de los retratos de niños ("Los niños en la pintura de Diego Rivera", 1942).[38] En todo momento Villaurrutia fue un observador lúcido y comprensivo de la vasta obra pictórica de Rivera.

Después de este breve recorrido no sorprenderá mi conclusión en el sentido de que la creencia generalizada de que hay una permanente enemistad entre Diego Rivera y los escritores y artistas conocidos como los Ulises o Contemporáneos, la idea de que constituyen dos polos opuestos e irreconciliables es no sólo una simplificación excesiva de la compleja realidad del momento, sino que constituye uno más de los mitos maniqueos que desfiguran y empobrecen la cultura mexicana moderna. Rivera y los Contemporáneos tenían estéticas distintas y hasta opuestas muchas veces, pero estas diferencias no impedían la interacción, la coexistencia e incluso la amistad y la admiración mutua.

[37] *Idem*.

[38] Los tres textos están recopilados en Xavier Villaurrutia, *Obras*. 2a. ed. aumentada, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, pp. 1013-1030.

Bibliografía

Acosta Gamas, Tayde, ed., *Antonieta Rivas Mercado. Obras*, México, Siglo xxi / Secretaría de Cultura, 2018 (tomo 1, 344 pp.; tomo 2, 336 pp.)

Acevedo, Esther, Torres Carmona, Leticia y Sánchez Mejorada, Alicia, ed., *Obras. Textos polémicos, 1921-1949*, México, El Colegio Nacional, 1999.

Bargellini, Clara, ed., *Textos en prosa sobre arte y artistas*. México, unam, Instituto de Investigaciones Estéticas / Instituto Nacional de Bellas Artes / Museo de Arte Moderno, 1997.

Barrera, Reyna, *Salvador Novo. Navaja de la inteligencia*, México, Plaza y Valdés, 1999.

Krauze, Enrique y Tibol Raquel, *Diego Rivera y los murales de la Secretaría de Educación Pública*, 2a. ed., México, Secretaría de Educación Pública, 2003 (Biblioteca escolar).

Casanovas, Martí, "Tres momentos de la pintura mexicana", en *1928. Revista de Avance*, núm. 28, 15 de noviembre 1928.

Cuesta, Jorge, *Obras*. Ed. de Miguel Capistrán, Jesús R. Martínez Malo, Víctor Peláez Cuesta y Luis Mario Schneider, México, Ediciones El Equilibrista, 1994 (vol. I, 367 pp.; vol. II, 291 pp.)

De la Torriente, Loló, *Memoria y razón de Diego Rivera*. México, Renacimiento, 1959 (tomo i, 354 pp.; tomo ii, 359 pp.)

García Barragán, Elisa y Schneider, Luis Mario, antól., *Diego Rivera y los escritores mexicanos: antología tributaria*, México, unam, 1986.

García Maroto, Gabriel, "La obra de Diego Rivera", en *Contemporáneos*, núm. 1, junio 1928.

Lozano, Luis-Martín, Coronel, Juan Rafael, ed., *Diego Rivera. Obra mural completa*, Colonia, Taschen, 2017.

Marnham, Patrick, *Dreaming with his Eyes Open: A Life of Diego Rivera*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 2000.

Monsiváis, Carlos, "En el vigesimoquinto aniversario de *La Cultura en México*", suplemento *La Cultura en México*, en *Siempre!*, 5 de marzo, núm. 1300, 1987. Texto ilustrado por Ulises, y Naranjo.

Novo, Salvador, *La Diegada*, en *Antología personal. Poesía, 1915-1974*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.

———, "Diego y Betty", en *Diálogos*, México, Novaro, 1970.

———, *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines 3*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.

Ortega [pseudónimo de Gregorio Ortega Hernández], "Lazo y sus opiniones sobre la pintura moderna", en *El Universal Ilustrado*, núm. 604, 6 de diciembre 1928.

Paseos por los murales de la Secretaría de Educación Pública. Trad. y correc. de textos en inglés de Blanca Quiriarte, México, Secretaría de Educación Pública / Secretaría de Cultura / Banco de México / Sociedad Mexicana de Autores de las Artes Plásticas, 2018. (Fotogs. Gerardo Landa Rojano y Michel Zabé.)

Ramos, Samuel, "El sueño de México. Diego", en *Contemporáneos*, núm. 21, febrero 1930, núm. 24, mayo 1939.

Rivera, Diego, "De pintura y otras cosas que no lo son", en *La Falange*, núm. 5, agosto 1923.

———, *My Art, My Life. An Autobiography (With Gladys March)* [1960], Nueva York, Dover Publications, 1991.

Rodríguez, Antonio, "Los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública", en *Guía de los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública*, México, Secretaría de Educación Pública, 1986.

Trotsky, León, "El arte de la revolución. Carta a los redactores de *Partisan Review*", en *Literatura y revolución*, México, Juan Pablos, 1973.

Villaurrutia, Xavier, "Historia de Diego Rivera", en *Forma*, núm. 5, 1927.

———, "Un cuadro de la pintura mexicana actual", en *Ulises*, núm. 6, febrero 1928.

———, *Obras*, 2a. ed. aum., México, Fondo de Cultura Económica, 1966 (Letras mexicanas).

Wolfe, Bertram D., *The Fabulous Life of Diego Rivera*, Nueva York, Cooper Square Press, 2000.

El soneto como vehículo de tradición e innovación: *Sonetos* (1949), de Jaime Torres Bodet, y *Práctica de vuelo* (1956), de Carlos Pellicer

Alberto Vital
Seminario de Hermenéutica
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Propósito

El presente artículo se propone realizar una lectura de dos libros de sonetos aparecidos con siete años de diferencia a mediados del siglo XX mexicano: *Sonetos* (1949), de Jaime Torres Bodet, y *Práctica de vuelo* (1956), de Carlos Pellicer.

Un primer momento consistirá en advertir si rasgos vanguardistas dejan percibirse en ambos volúmenes. Se tratará de reconocer si estos autores –que durante su juventud participaron en movimientos innovadores de la lengua y del papel del poeta en la vida literaria– aprovecharon los recursos y las propuestas de aquellos años veinte y treinta a la hora de enfrascarse en la redacción de obras de madurez, cercana ya la cincuentena (Torres Bodet había nacido en 1902; contaba 47 años al publicar el tomo) e incluso ya próximo el sexto decenio (Pellicer era de 1897; tenía 59 al dar a las prensas *Práctica de vuelo*).

Un segundo momento consistirá en observar si para responder a la cuestión acerca de posibles rasgos vanguardistas en los sonetos de Torres Bodet y de Pellicer, habrá que recordar que las innovaciones de la lengua literaria desde por lo menos Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud y Stéphane Mallarmé durante la segunda mitad del siglo XIX abarcaron mucho más que las innovaciones durante las llamadas vanguardias históricas de los primeros decenios del XX.

Ello nos lleva a recordar el viejo diferendo entre estridentistas y Contemporáneos en México: al margen de las numerosas anécdotas

y pugnas en especial durante los años veinte y principios de los treinta, lo esencial consistió en que los estridentistas no consideraban innovadores a los Contemporáneos, mientras que los Contemporáneos no consideraban poetas a los estridentistas. Aquí podrá recordarse cómo el soneto fue, sobre todo gracias a los empeños de Jorge Cuesta, un vehículo idóneo para una tarea que era muy importante para los Contemporáneos y para quienes, como Carlos Pellicer, acompañaron los empeños de aquellos jóvenes en el célebre "grupo sin grupo": se trataba de innovar sin romper la tradición, como lo advirtió Alfonso Reyes en un texto de aquellos años.[1]

Situación filológica. Ediciones

Gracias al esfuerzo de Lourdes Franco Bagnouls es posible seguir con precisión el surgimiento del volumen de Torres Bodet. Con *Poesía de Jaime Torres Bodet. Edición crítica*, la investigadora culminó en 2013 un digno trabajo filológico que ahora permite conocer las fechas de aparición de cada texto y las variantes de cada poema aparecido más de una vez.

En cambio, no existe una historia documental de *Práctica de vuelo*. No hay ediciones críticas de la obra de Pellicer, salvo *Hora de junio* en la colección Archivos. Las páginas siguientes no emprenden la tarea –por cierto necesaria– de revisar el estado de la preservación y transmisión del corpus lírico pelliceriano, canonizado mediante la edición en tres tomos de la Universidad Nacional Autónoma de México, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y El Equilibrista, de 1996, ante el ya próximo centenario del autor, nacido en 1897, y mediante la primera edición en la colección Tezontle del Fondo de Cultura Económica de 1956.

[1] "[Reyes] simpatizó más con los Contemporáneos. Seguramente vio en esos jóvenes una forma de dar continuidad a una tradición poética en lengua española a la que ellos demostraron ser más sensibles que los estridentistas" *apud* Alberto Vital, *La cama de Procusto: vanguardias y polémicas, antologías y manifiestos. México 1910-1980*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1996 (Letras del Siglo XX), p. 51.

Se haría necesaria una pesquisa para averiguar cómo fueron apareciendo los sonetos de *Práctica de vuelo* en distintas épocas y contextos entre 1929 y 1956. Ahora bien, aquí de cualquier modo se trata, antes que nada, de revisar cómo aprovecha Pellicer la tradición del soneto para exponer una serie de contenidos religiosos, en la encrucijada de una tradición lírica y un conjunto de ideas y experiencias personales, con la posibilidad de que en estos empeños acarrearan algunos recursos y trazos de las vanguardias: ¿religión tradicional e innovación se compaginaron en sus sonetos? En cuanto a Torres Bodet, habrá que reflexionar acerca de si incorporó –y cómo– elementos de la vanguardia en un género tan estricto como el soneto.

Contexto nacional

Un primer acercamiento al contexto nos recuerda que el medio siglo fue una época de profunda efervescencia lírica en México, inminentes ya la escritura y la publicación de *Piedra de Sol* (1957), de Octavio Paz, y a tan sólo un decenio de *Blanco* (1966), del mismo autor.

Tanto *Piedra de Sol* como *Blanco* son hitos de la poesía innovadora en lengua española. Ahora bien, *Piedra de Sol* conserva al menos un punto en común con la tradición del soneto y con *Sonetos* y *Práctica de vuelo*: la presencia del endecasílabo, así sea en su vertiente de verso blanco. En cambio, *Blanco* representa una propuesta hacia la cual nunca se acercaron Torres Bodet y Pellicer: el descoyuntamiento de la frase, desencarnada hasta quedarse a veces en sólo una palabra, contrapuesta a otra(s) en una secuencia vertiginosa hacia el blanco de una suma de colores o el blanco de la conciencia después de una avalancha de sensaciones verbales y conceptuales.

A ojos de Paz, las innovaciones fueron el signo de la modernidad, vale decir, de la viabilidad de la lírica mexicana. Este proyecto se hizo más patente y programático que nunca con *Poesía en movimiento. México 1915-1966* (1966), la antología lírica por antonomasia para el último tercio del siglo XX. Allí Pellicer aparece en un sitio relevante; sin embargo,

no se incluyen sonetos suyos ni de ningún otro poeta, aunque el endecasílabo aparece aquí y allá como verso libre. Por el contrario, la presencia de Torres Bodet fue problemática en aquella antología canonizadora, acaso a causa del distanciamiento entre Paz y el autor de *Sonetos* desde por lo menos inicios de 1950, como lo atestigua la correspondencia inédita entre ambos a raíz de la antología en francés, *Anthologie de la poésie mexicaine*, que Torres Bodet, Director General de la UNESCO –antes de ser embajador de México en el país galo– animó y cuyo prólogo encargó a Paul Claudel, figura máxima del verso por aquel entonces, pero ajeno a la poesía mexicana e inasimilable para Paz por ser un poeta tradicionalista.[2]

[2] "En cuanto a las páginas pedidas al señor Paul Claudel, su alarma me parece realmente infundada. Con objeto de obtener […] la mayor atención de los públicos francés e inglés, nuestros Servicios han juzgado que sería muy conveniente que ambas ediciones fueran presentadas por escritores de renombre en los medios lingüísticos respectivos. […] El señor Caillois me asegura que habló con usted, si no acerca del nombre de los autores que han sido solicitados, sí al menos sobre el principio de la presentación al público francés e inglés por medio de un autor del idioma correspondiente, y que no recibió de usted ninguna indicación en contrario. […] Ahora bien, esa consulta está hecha. Y lo que me permito esperar es que no la resolverá usted en definitiva por una negación, que sería lamentable. El texto del señor Claudel […] no es una introducción a la introducción de usted. Se trata, más bien, de una presentación de la poesía como género literario y no de un juicio sobre el trabajo de usted o sobre el valor de los poetas que usted prologa.[…] Pero, repito, usted será el juez. No, por cierto, del texto ni del autor; sino de la oportunidad de incluir ese texto […] en una antología escogida y prolongada por usted. […] Piénselo usted y decida lo que juzgue mejor. Pero piénselo con la altura en que siempre le he visto colocarse; es decir, sin cólera ni rencor". (Carta inédita de Torres Bodet a Paz, 25 de febrero de 1952). "Nuestro amigo Caillois […] –responde Paz– jamás me habló, oficialmente, de este asunto [los subrayados son de Paz]. […] Me contó que se proyectaba publicar la Antología y me expuso la idea de las presentaciones. Contesté que a mí me parecían innecesarias, aunque todo dependía de las personas que se escogiese. Repuso que se había pensado en Eliot y que se dudaba [de] Claudel […]. Le dije que no creía que Eliot aceptase y que desde luego me oponía a la presentación de Claudel. […] UNESCO jamás me consultó oficialmente a pesar de que se conocía, o sospechaba, mi actitud. […] No me toca discutir el principio adoptado por UNESCO. Tampoco debo expresar un juicio sobre las presentaciones. Pero sí debo exigir que, por lo menos, cumplan su función: ser presentaciones. […] Lo de Claudel es un monólogo. Francamente, es difícil sostener un diálogo con una persona que empieza por ignorar a sus interlocutores. Pero acaso la poesía mexicana deba agradecer ese desdeñoso silencio […] porque la "presentación" del señor Claudel es un soliloquio,

Firmada, como bien se sabe, por Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, *Poesía en movimiento* se legitimó como canonización de una de las grandes corrientes de la poesía mexicana, incluida por cierto la prosa poética de Julio Torri y de Juan José Arreola. Sin duda, la antología orientó a múltiples lectores, y al dejar fuera el soneto parecía proponer la exclusión de una ruta para la poesía en lengua española y no únicamente de un específico género lírico.

El soneto había sido vehículo de asuntos y tópicos que *grosso modo* dejan clasificarse en cuatro grandes grupos: amorosos, conceptuales, religiosos y satíricos. Salvo los religiosos, los otros tres grupos estaban en condiciones de encontrar cabida pronta en el verso libre, y así ocurrió: el verso moderno y contemporáneo por excelencia les abrió las puertas, así como a otros temas que el soneto no había tocado, como los menudos alimentos y utensilios de la vida cotidiana, según aparecen en las *Odas elementales* (1954), de Pablo Neruda.

El poeta chileno, referente latinoamericano desde principios de los años veinte y de toda la lengua española desde por lo menos mediados de los treinta, dedicó sus esfuerzos después del *Canto general* (1950) a escribir las referidas *Odas elementales* y a dar a la luz *Cien sonetos de amor*, culminación de una tendencia a valerse del género lírico que aquí nos

cuya publicación al frente a la Antología es humillante[…]. Usted puede decir que mis razones son extemporáneas. Y así es; UNESCO no me comunica un proyecto: me enfrenta a un hecho consumado. Si me dejase llevar por mi mal humor, contestaría con otro hecho: retirar mi libro. […] La Antología debe aparecer. Sí, como espero y confío, mis razones le impresionan [*sic*], no creo que sea difícil para UNESCO publicar el libro sin el prólogo de Claudel. Nada se pierde, pues según usted mismo advierte, no se trata de una presentación ni tiene relación alguna con la poesía mexicana[…]. En sus manos queda el asunto. […] Si, contra mis esperanzas, se juzga impracticable mi solución, no tendré más remedio que someterme. Sería muy lamentable: la poesía mexicana merece ser presentada por un hombre capaz de simpatía y amor por tradiciones extrañas o remotas. […] Si usted no considera aceptable esta segunda solución [le propone una nota deslindándose] no me quedará más recurso que retirar mi nombre, mi prólogo y mis notas. No se perderá mucho. (Carta inédita de Paz a Torres Bodet, 10 de abril de 1952). Al final, el libro salió publicado como *Anthologie de la poésie mexicaine*, Choix, Commentaires Et Introduction Octavio Paz, presentation Paul Claudel, traduction Guy Lévis Mano, Paris: Editions Nagel, 1952, (Collection UNESCO D'œuvres Représentatives. Série Ibéro-Américaine No. 2).

ocupa utilizando sólo unos rasgos y dejando de lado otros: cada uno del centenar de textos nerudianos se compone de catorce versos repartidos en dos cuartetos y dos tercetos, pero ninguno tiene metro regular y rima. Ya antes César Vallejo había escrito sonetos con variaciones tales como una distribución de los catorce versos en estrofas distintas de las habituales.[3] Y, por supuesto, el referente más antiguo de innovaciones en el género corrió a cargo de las conocidas propuestas de Rubén Darío (versos de trece o de dieciséis sílabas, aparte de sonetos en alejandrinos, como los que escribió Ramón López Velarde) y, años después, a juegos vanguardistas como el "Soneto sin ripios" de José Juan Tablada, poema de catorce sílabas y catorce versos (pues cada verso mide una sílaba). En suma, el soneto no sólo se prestaba para la innovación, sino que se usó en autores y textos estratégicos para enriquecer la innovación.

Sonetos, de Jaime Torres Bodet, apareció en 1949 y fue percibido por el propio autor y por algunos reseñistas como una culminación de la madurez del artífice. Torres Bodet se impuso como parte de su estética el seguir todas las reglas de la tradición más antigua en el género: la del endecasílabo con rimas abba abba en los dos cuartetos y variaciones cde cde o cdc dcd, entre otras, para los tercetos.[4] El poema inicial es "Arte

[3] "A veces la transgresión puede ser mínima y sin embargo producir una variación original y hasta un ocultamiento del género por un efecto tipográfico y visual. Justo esto ocurre en 'Marcha nupcial', de César Vallejo: 14 endecasílabos con rima consonante (abbaa, bba, cdd, cdc), pero repartidos de manera *sui generis* en una estrofa inicial de cinco versos y luego tres tercetos. La edición crítica canónica, coordinada por Américo Ferrari, apunta que dado el espacio en blanco o *margen de principio de estrofa del verso siguiente, se puede conjeturar que este grupo de cinco versos como primera estrofa de un poema que es en realidad un soneto, no se debe a un descuido en la mecanografía, sino que es una distorsión deliberada de la forma externa del soneto. Todas las ediciones la han respetado*", *apud Manual de pragmática de la comunicación literaria*. Coord. Alberto Vital, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2014 (Cuadernos del Seminario de Hermenéutica, 12). pp. 30-31.

[4] Existen sonetos en octosílabo, como "Rosa" y "Epitafio". Esta variación es un ejemplo del tipo de innovaciones en las que pensaban los Contemporáneos ya desde los años veinte: rigor tradicional e innovación discreta de cara a un canon que para ellos tenía límites precisos: no todas las experimentaciones eran válidas o pertinentes; aun así, les quedaba muy claro el imperativo de renovar la lengua literaria.

poética"; ello es indicio de la importancia que Torres Bodet le concedió a su libro y al soneto como vehículo de toda una vida.

Lourdes Franco Bagnouls es la editora crítica de la poesía de este educador, diplomático y memorialista mexicano; la investigadora rescata un documento de recepción que elogia los sonetos de Torres Bodet y los opone a las vanguardias, calificadas allí como poco rigurosas.[5] Este documento es indicio de una pugna más o menos soterrada en el campo literario de la época, un campo en vías de volverse sistema e institución para más tarde adquirir asimismo prácticas y procedimientos de una industria (cultural), sin perder del todo los rasgos de un campo, un sistema y una institución. Dicha pugna literaria era eco de tensiones profundas, relacionadas con aspectos educativos, culturales, religiosos y, en último término, políticos. No se entrará aquí en estos trasfondos, pero sí importa mencionarlos para recordar que aquél era un horizonte mucho menos abigarrado, mucho más concentrado, mucho menos disperso que el actual; por ello, una discusión literaria, así fuera intermitente, influía en más ánimos que en los que influiría ahora si convertimos en porcentajes los números de lectores entonces y ahora, dentro de los centros de cultura y poder en México: hace setenta años un lector privilegiado en la sociedad letrada ejercía una influencia mucho mayor que la que ejerce ahora en la sociedad del espectáculo.[6]

[5] María de Lourdes Franco Bagnouls se apoya en algunas ideas críticas que Miguel Rodríguez Puga elaboró en su reseña a *Sonetos* para la revista *Et Caetera* en 1950: "[…] claridad y fluidez, aún dentro de las normas rigurosas del soneto. Lección para tantos poetas que, perdidos en 'ismos', no aciertan con la belleza verdadera, y para otros que, desligados de la austera libertad de las normas, se vuelven esclavos de un versolibrismo apoético […]. El poeta ha interrogado a la Muerte, y ella le ha revelado, aunque no cabalmente, su secreto". Miguel Rodríguez Puga, *apud* M. L. Franco Bagnouls, *Sonetos*, en *Poesía de Jaime Torres Bodet, Edición crítica*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2013 (*Resurrectio* Poesía, II.1) p. 576.

[6] Para el concepto de *lector privilegiado* véase mi libro *El arriero en el Danubio. Recepción de Juan Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1994 (Letras del siglo XX), pp. 31-32. Un *lector privilegiado* es aquel individuo cuya recepción personal de un texto o corpus se hace pública y tiene influencia en las recepciones particulares de muchas otras personas al normar gustos al unificar percepciones e intereses. En aquellos años,





No es casual que a una figura como Jaime Torres Bodet, lector temprano en lenguas francesa e inglesa, le importara la literatura gala, tal y como lo constata el Fondo de la biblioteca francesa de Jaime Torres Bodet, que custodia el Instituto de Investigaciones Filológicas.

Tres voces más allá de las fronteras mexicanas saltan a la vista al aproximarnos a *Sonetos*: Paul Valéry, Rainer María Rilke y, en menor medida, Jorge Luis Borges. No se ha estudiado sistemáticamente la recepción de ninguno de ellos tres en nuestro país. Aun así, se cuenta con numerosos datos acerca de la presencia de unos y otro en revistas locales por lo menos desde los años veinte, justo la época de formación y casi simultánea irrupción de los Contemporáneos y de Pellicer.

Los tres, como antes Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Paul Verlaine, Víctor Hugo y prácticamente todo poeta galo, fueron maestros en el arte del soneto. Destacan *Los sonetos a Orfeo* (1923), de Rilke, por tratarse del único libro íntegro de sonetos entre la gran gama de textos escritos por maestros de lengua española, francesa, alemana. En efecto, podemos advertir dos formas de contextualizar un soneto: entre textos de otros géneros y en un libro compuesto sólo de sonetos. Para Borges y para cualquier lector cultivado, los *Sonetos* de William Shakespeare son un paradigma tanto como lo son los de Petrarca y, en lengua española, los de Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, así como los de sor Juana Inés de la Cruz: pequeñas canciones, sones breves, cantos ceñidos, cánticos en sordina y con su musicalidad propia, secreta un poco, audible para oídos refinados, música en fin, música de la lengua, que vuelve innecesario el debate entre el músico, el matemático y el poeta que propone George Steiner, pues un soneto es letra, número, ritmo, timbre y tono, estilo a la vez individual y compartido.

lectores privilegiados eran el reseñista o crítico y por supuesto el autor de prestigio cuando comentaba la obra de un colega. Hoy pesan más el cineasta y el guionista que el crítico periodístico, sin que este último haya desaparecido del todo.

Pues bien, no es lo mismo un soneto en un libro de sonetos que un soneto en un libro de "varia invención", en el que incluso aparecen poemas en prosa o pequeñas narraciones, como ocurre en la edición original, de 1960, de *El hacedor*, de Borges: el soneto en un libro con muchos géneros es ya un texto inserto en un volumen con al menos una marca de innovación, un guiño de modernidad.

Para la literatura comparada los géneros son un puente natural "entre lo uno y lo diverso", entre el individuo único que escribe un texto único y la variedad de la vida y de la literatura; esta variedad implica puntos en común, a partir de los cuales se realizan variaciones. Precisamente en *Entre lo uno y lo diverso*, Claudio Guillén dedica un capítulo a la genología, esto es, al estudio de esos protocolos discursivos que conocemos como géneros. Un libro de sonetos es una exaltación de este género, es una valoración radical del mismo, es una muestra de confianza en el poder de un protocolo discursivo a la hora de exponer una serie de emociones y de razones poéticas. Otra forma de valoración distinta, no menor, es la presencia del soneto en un libro de poemas con textos de otros géneros. Una hipótesis central consistiría en considerar como innovadores estos libros o como un pacto entre la tradición y la innovación. *El hacedor* y *Algo sobre la muerte del mayor Sabines*, de Jaime Sabines, son un paradigma de combinación de verso libre y verso rimado y medido (incluso sonetos) que tiene un paradigma en *Four Quartets* (1943), de T. S. Eliot. Por lo demás, Sabines realiza variaciones al soneto en términos de métricas diferentes.

En síntesis, nos bastan *Four Quartets*, *El hacedor* y *Algo sobre la muerte del mayor Sabines* para confirmar la hipótesis de que el soneto (o al menos estrofas rimadas y medidas) aparecen en libros con versos libres y con otros géneros. Dada la trascendencia de la recepción mundial de T. S. Eliot y su perdurable efecto en el ámbito de la lengua, puede conjeturarse que el libro aparecido en 1943 se convirtió en paradigma para nuestros autores, luego de la publicación clamorosa de *The Waste Land* (1922) y, en menor medida, de *Chorus of the Rock* (1934). Significativamente, el traductor de *Four Quartets*, José Emilio Pacheco, convirtió en

soneto de rimas pareadas el primer segmento (parcialmente) rimado que aparece en el primero de los cuartetos, “Burn Norton”:

Ajos y zafiros en la greda
traban el eje de la rueda.
Canta la sangre en su alambrada,
bajo la cicatriz, guerra olvidada.
Y la danza a lo largo de la arteria
y la circulación de la materia
giran en la deriva de la estrella.
Sube el verano hasta dejar su huella
sobre ese árbol que a la luz aloja
en la móvil silueta de la hoja.
Y se escucha en la tierra humedecida
al jabalí y al perro, proseguida
también su eterna lucha, aunque sus rastros
se concilien arriba entre los astros.

Desde luego puede objetarse que este poema es soneto por los catorce versos y por las rimas –si bien no características del común de los sonetos– pero que no cuenta con la estructura argumentativa habitual: planteamiento en los cuartetos y desenlace en los tercetos. He aquí otra posibilidad innovadora del soneto en el siglo XX: conservar la forma (con distintas variantes, como estamos viendo) y no necesariamente la estructura argumentativa. Y, aun así, al hacerse una lectura más cuidadosa de este pasaje, se advierten elementos argumentativos en la parte final del mismo, mediante un uso pragmático de la conjunción “Y” y del adverbio “También”, así como por la presencia de un nexo típicamente argumentativo: “aunque”.[7] Compárese esta traducción con la expuesta por Esteban Pujals Gesali, quien no buscó rimas:

[7] Al preferir el impersonal “se” en vez de un “nosotros” para el “We” original, Pacheco disminuye la posibilidad de que los lectores captemos que existe un tránsito del verso 10 al 11 del poema

En el barro, ajo y zafiros
traban el eje hincado. Vibra
el alambre en las venas, canta
bajo cicatrices de siempre
por apaciguar olvidadas
guerras. En la deriva astral
se perfila el baile en la arteria,
la circulación de la linfa:
se elevan a verano arbóreo.
Sobre el árbol en movimiento
nos movemos, entre la luz
sobre el dibujo de la hoja,
y oímos, sobre la empapada
tierra, allí abajo, al jabalí
y al perro perseguir su pauta de siempre
pero entre los astros reconciliados.

De todo esto es dable concluir, sí, que el soneto no es un género tradicional o poco innovador en sí mismo. Más bien, en distintos momentos entre el último tercio del siglo XIX y buena parte del XX se mostró dúctil para alternarse con otros versos. De hecho, si profundizamos un poco, descubriremos que el soneto es un género preferido por autores importantes para alcanzar un pacto entre lo innovador y lo tradicional. Efectivamente, convertidas en imperativos, la tradición y la innovación ejercían influencia sobre mentes cultivadas y perspicaces. Había que realizar pactos especiales, de algún modo equivalentes a los pactos comunes de todos los días, tácitos y rutinarios, entre los actores y factores de la comunicación. Como todos los pactos, cada uno

original, pues a partir del "We" se personaliza el texto. Para el uso pragmático y no únicamente gramatical de la conjunción "Y", véase el capítulo "Conectivos y otras palabras de enlace" de Adriana Haro en *Manual de pragmática de la literatura*, *op. cit.*, p. 167; así como el apartado "Conectivos paratácticos", p. 288.

tenía ante sí distintas opciones para realizarse: no estaba circunscrito a una sola vía.

Veamos si la misma tensión entre tradición e innovación se ratificó y encontró nuevos cauces en *Sonetos* y en *Práctica de vuelo*.

Paratextos. Títulos

Torres Bodet y Pellicer poseían facultades para moverse por muy variadas vías: manejaban recursos de la poesía tradicional medida y rimada, y de una poesía con toques vanguardistas, como lo advertimos, respectivamente, en *Destierro* y *Hora y veinte*.

Aquí ya se marca una diferencia entre ambos autores: *Sonetos* podría ser un título neutro, meramente descriptivo de un género, elegido casi con indiferencia; sin embargo, pese a su parquedad, postula una toma de posición del poeta con respecto a su propia trayectoria, según lo sugiere Lourdes Franco, ya que en ese momento decisivo de su vida Torres Bodet seleccionaba el soneto como la forma de expresarse. Por lo demás, el poeta se hizo asiduo de títulos de una sola palabra clave y concentradora: *Biombo*, *Destierro*, *Cripta*, *Sonetos*, *Fronteras*: *Sonetos* no postula sólo un género, sino un objeto, una entidad y una síntesis, y a la vez no pone énfasis en uno de los textos; lo pone en el conjunto.

El investigador León Gutiérrez indica que *Práctica de vuelo* remite a la elevación mística.[8] Ahora bien, aquí podemos percibir un primer rasgo vanguardista, un guiño o dejo de cierta innovación y a la vez de humildad: no se trata de un vuelo, sino de una simple práctica. El ya mencionado *Hora y veinte*, justo de los años veinte, conserva un tono fresco y hasta cierto punto enigmático, el cual se normaliza si atendemos

[8] "En Pellicer el plano humano de los sentidos equivale al mundo dominado por los engaños de las pasiones que se deben derrotar para liberar la espiritualidad como único camino de ascenso a la divinidad. Está presente la figura del hombre caído cuya purificación y elevación se llevan a cabo en un acto de transición que sólo es posible por un optimismo cristiano" *apud* León Guillermo Gutiérrez, "Carlos Pellicer. Del sol en el cielo fui cautivo. Sonetos bajo el signo de la cruz", en *Acta Poética*, enero-junio, 2018, p. 103.

a la explicación que en algún momento aportó el propio Pellicer: que era el tiempo que a su juicio necesitaba el lector para recorrer el volumen de principio a fin.[9]

Dedicatoria

El regiomontano Alfonso Reyes buscó nuevos tonos para el soneto. *Homero en Cuernavaca* ejemplifica desde el título el propósito de acercar el estilo alto y el ánimo coloquial, la tradición y la casa (en Cuernavaca tenía un sitio de descanso), la cultura milenaria y la vida cotidiana. Pellicer le dedicó *Práctica de vuelo*:

> *A Alfonso Reyes, el admirable,*
> *estas prácticas de vuelo.*

¿Existe en esta dedicatoria una intención más allá de lo amistoso y magisterial? ¿Estamos ante un ejemplo de identificación en términos estéticos, poéticos y, más específicamente, genéricos por algún tipo de soneto que ambos practicaran? Reyes encarnaba un patriarcado amable y generoso y era sin duda un maestro del soneto y una suerte de custodio de la tradición clásica grecolatina, además de ser heredero de una tradi-

[9] José María González de Mendoza menciona que "Pudiera creerse que ese título: *Hora y 20*, es una alusión a los momentos de silencio que, en las conversaciones, marcan el paso de un ángel y que, según cierta teoría de André Maurois, cara a Agustín Loaera y Chávez, ocurren siempre cuando faltan veinte minutos para la hora, o a la hora y veinte. Pero es sólo el tiempo que Carlos Pellicer tarda en leer su libro[…]. Cada lector, pues, debe retitular su ejemplar, cronometrando exactamente el tiempo utilizado en la lectura", *apud Hora y veinte con Carlos Pellicer* <http://www.tablada.unam.mx/poesia/ensayos/hora20.html>. [Consulta: 3 de mayo, 2019]. Sobre el título, Pellicer menciona, en entrevista con Mauricio de la Selva: "Traía yo a las carreras al editor de París que me telefoneó un día para decirme: 'desde hace una semana el libro está terminado pero no tiene título'. Y quién sabe de dónde, en el aire me sonó la frase *hora y 20*" *apud* "Homenaje a Carlos Pellicer, poeta de América", en *Cuadernos Americanos*, vol. CCXII, año XXXVI, núm. 3, mayo-junio, 1977, p. 63. Poco más adelante, en la misma entrevista, De la Selva, a petición de Pellicer, cita el mismo pasaje de González de Mendoza (*ibid.*, p. 64).

ción mexicana, a la vez clásica y romántica, que encontró en Manuel José Othón una figura tutelar. Othón no se menciona aquí por casualidad. Ciertos pasajes de *Práctica de vuelo* dejan traslucir ecos del poeta potosino, muy leído hacia fines del siglo XIX y principios del XX y aun hoy digno de una recepción respetuosa. De ese modo, aunque de manera implícita y por lo pronto hipotética, estaría sugiriéndose con esto que habría una posible línea de Othón a Reyes y de ambos a Pellicer, sin demérito de otras líneas, como la de la poesía religiosa, ausente en el regiomontano. Bien se sabe, sí, que Reyes se manifestó siempre más cerca de la tradición clásica grecolatina que de los signos, símbolos y nombres cristianos; de vez en cuando, empero, podía aparecer una referencia a estos últimos, como cuando en un soneto de 1932 llama "Cristo" al padre muerto en 1913:

¿En qué rincón del tiempo nos aguardas,
desde qué pliegue de la luz nos miras?
¿Adónde estás, varón de siete llagas,
sangre manando en la mitad del día?

Febrero de Caín y de metralla:
humean los cadáveres en pila.
Los estribos y riendas olvidabas
y, Cristo militar, te nos morías…[10]

¿Quería Pellicer sentirse cercano a Reyes en el ámbito de lo religioso o se ceñía el calificativo "el admirable" al maestro de la lengua? Con los documentos a la mano, resulta imposible ofrecer una respuesta definitiva a tal pregunta. De cualquier modo, hacia el inexorable declive de la vida corporal del maestro y ante la emergencia de Paz como nueva figu-

[10] Alfonso Reyes. *Obras completas X*, *Constancia poética*. México, Fondo de Cultura Económica 1959 (Letras mexicanas), pp. 146-147.

ra hegemónica de nuestras letras, el epígrafe podría haberse leído como una deferencia, un reconocimiento, una muestra de amistad y un guiño al patriarca aún vivo de nuestras letras.

Por lo pronto, una dedicatoria permite, como sabemos, establecer nexos amistosos y estéticos. Ayuda a disminuir la sensación de soledad de la escritura y la lectura, y deja huellas de las redes del artífice. Podría entonces decirse que Pellicer abrió un poco el abanico emocional de su volumen, que tuvo al menos un nombre propio, aparte del nombre del poeta y de Dios, Jesús (o Cristo) y la Virgen María. Ningún antropónimo, por el contrario, aparece en *Sonetos*, salvo el del poeta (la madre es mencionada por su función familiar, no por el nombre propio, al igual que la madre de Pellicer en el soneto III de la sección "Sonetos todo un día"): el poeta se encierra a solas con su realidad más íntima, con sus sensaciones frutales y metafísicas, en un volumen cuyos interlocutores son la manzana, la uva, el reloj, el tiempo, la fe (por cierto desvalida, hueca, convertida en "veleta"). El texto transmite así un vacío de personas, pero no de finísimas sensaciones y emociones, algunas de ellas únicas y originales, mientras que otras son tópicas, como el inexorable paso de las horas. El vacío deja de serlo en "Continuidad", pero aun allí no hay un nombre propio.

Se concluye entonces que ninguno de los dos autores deja entrever en la dedicatoria (Pellicer) y menos aun en la falta de ella (Torres Bodet) elementos vanguardistas. Por el contrario, la dedicatoria de Pellicer podría recordarnos que una sola persona, en este caso Alfonso Reyes, llega a resumir con el puro nombre una corriente, una tendencia, una poética, una visión del mundo, incluso una época; de inspiración grecolatina o, eventualmente, cristiana, Reyes en cualquier caso sintetizaba y representaba el respeto a la tradición, sin demérito de la probabilidad de que aquí o allá apareciera algún mínimo toque innovador e incluso desautomatizador, como darle el calificativo de "militar" a Cristo, por ejemplo, o más exactamente establecer la analogía entre un "Cristo militar" y Bernardo Reyes.

En sus análisis didácticos del texto poético, Helena Beristáin propone tres niveles de comprensión y abordaje, superpuestos o simplemente mezclados en todo mensaje, sea o no lírico: el fonológico (la escritura lo vuelve ortográfico), el morfosintáctico y el semántico.[11] Puede añadirse un cuarto, el pragmático, que consiste en todos los elementos que condicionan y eventualmente permiten la comunicación oral y escrita, ordinaria o literaria.

Mediante esta sencilla progresión de niveles –de menos complejos a más complejos, de menos abarcadores a más abarcadores– se propone aquí un análisis tanto sistemático como accesible, tanto progresivo como didáctico.

En todo acto comunicativo exitoso estos niveles se superponen de modo armónico y se orientan a un fin. El análisis los separa y los deslinda para explicar sus mecanismos.

Ha de decirse, eso sí, que hacia el medio siglo XX ya habían transcurrido tres decenios de la irrupción de las vanguardias y ya se tenía una actitud ante el fenómeno innovador (entre al menos tres): 1) continuar con el espíritu vanguardista sin merma alguna del entusiasmo iconoclasta (el surrealismo era el modelo de esta postura), 2) apropiarse de aquello que era útil de las propuestas vanguardistas y descartar lo demás (el Borges de "Pierre Menard, autor del *Quijote*" es ejemplo de aprovechamiento del recurso de la desautomatización; Juan Rulfo se valdrá de los

[11] "Todo discurso está estructurado por una superposición de planos horizontales y paralelos que son lingüísticos, que se presuponen recíprocamente y cuya consideración resulta imprescindible para proceder al análisis. Saussure es el primero que habla de niveles (las fases del signo: significante y significado). Es el punto de partida de esta noción [...] el fónico, que se refiere a sonidos que no son fonemas, tales como la cantidad vocálica o el acento involucrados, ambos, en el ritmo del discurso. El fonológico, que abarca los fonemas. El morfológico, que atañe a la forma de las palabras. Y el sintáctico, al que pertenece la forma de la frase" *apud* Helena Beristáin, *Análisis e interpretación del poema lírico*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1989 (Cuadernos del Seminario de Poética), pp. 61-62.

fragmentos y de una cierta dislocación de la secuencia temporal en *Pedro Páramo*) y 3) desentenderse por completo de las propuestas vanguardistas y volver a los hábitos precedentes, si es que alguna vez se los pretirió.

Nivel acústico y gráfico

En un texto escrito, más aun si es literario y ha sido editado correctamente, el nivel gráfico (la ortografía) manifiesta elementos de la dicción, de la prosodia. Larga es la reflexión acerca de la sonoridad de la poesía. Aquí baste pensar en un aforismo de Charles Baudelaire, que Octavio Paz empleó como epígrafe en una edición de sus obras (y ya no aparece en la otra), como un testimonio vivo de la rica tensión entre los aspectos sonoros y los aspectos visuales del poema, antes de la aparición de *Un coup de dés*, de Stéphane Mallarmé, epítome de la poesía visual.[12]

En síntesis, desde la poesía francesa de la segunda mitad del siglo XIX, lo visual se vuelve un indicio de innovación, de vanguardia incluso, y este proceso culmina famosamente con los *Caligramas* de Guillaume Apollinaire y, en México, con los poemas-dibujos de José Juan Tablada.

A fines de los cuarenta y mediados de los cincuenta, Torres Bodet y Pellicer eligieron el molde visual (gráfico) y sonoro más tradicional y no buscaron ninguna innovación al respecto, salvo en algún soneto que de pronto tiene un verso o una estrofa de más en *Sonetos*.

[12] "*Tout pour l'œil, rien pour les oreilles!*" Charles Baudelaire *apud.* Octavio Paz como epígrafe al poema "Lago" publicado en la primera edición de *Libertad bajo palabra* (1949, p. 61). Mucho podría decirse de esta cita y aun del hecho de que ya no aparezca en la siguiente edición del poema de Paz –véase mi artículo, "El juez y el hacedor" publicado en Laura Elena Sotelo Santos, coord., *Jornadas Filológicas 2007*. México, UNAM, IIFL, 2009, pp. 329-350 donde, por cierto, ya había señalado la omisión en las subsecuentes ediciones de *Libertad bajo palabra* (p. 342). Todo esto se inscribe en el ámbito de las tensiones entre una visión tradicional y una visión innovadora: el oído es la tradición milenaria; el ojo es aquí la revolución estética, de la mano del prestigio de la pintura (el arte con más presencia económica y social, según nos lo recuerda Gérard Genette al inicio de *L'ouvre de l'art*) y de la relación entre poetas y pintores desde la segunda mitad del siglo XIX: para Pierre Bourdieu esta relación fue clave a la hora Barcelona, Anagrama, 2011 (Colección Argumentos).

Ahora bien, allí no se cierra la posibilidad de que se detecten vestigios de innovación en los dos libros, pues existe una vertiente de propuestas acústicas renovadoras que no se ligaron a las propuestas visuales, intrínsecamente renovadoras. Baste pensar en *Lunario sentimental* (1909), de Leopoldo Lugones, y en la poesía de Ramón López Velarde, así como desde luego en *Altazor* (1931), de Vicente Huidobro, para advertir que ciertos neologismos, aliteraciones y rimas inesperadas (por ejemplo, en palabras esdrújulas) representaban indicios de la inquietud por traer aires frescos a la poesía en lengua española.

Este acápite se conforma con un repaso de las rimas en los dos libros para obtener una muestra de la voluntad –o no– de innovación, siempre sin olvidarnos de que el contexto había cambiado y de que, como se escribió hacia el final del acápite precedente, tres decenios después del auge de las vanguardias cada pluma tenía ante sí la opción de absorber de ellas lo que le resultara útil.

Puede tomarse como punto de partida un modelo de rima altamente convencional, como las de participio "–ado" "–ido", o las de verbo en infinitivo. En el extremo opuesto están las ya aludidas rimas en esdrújula o aquellas que se realizan con palabra extranjera (como "Job" y "club" en el célebre poema de Manuel Gutiérrez Nájera). Dicho de otro modo, se propone aquí que para el nivel acústico es suficiente un muestreo en las rimas a la hora de advertir si alguno de los dos libros exhibe elementos vanguardistas o, en general, innovadores.

Sonetos se atiene a diversas tradiciones (la española, la francesa, la de Contemporáneos), aunque nunca ha de descartarse la personalidad del poeta. En otros términos, un texto y un corpus específico no dependen sólo de una tradición o una conjunción de tradiciones, sino de las decisiones del autor: la *inventio* ya empieza con la elección de las corrientes, vertientes o tradiciones que el respectivo poeta desea seguir.

Pues bien, un análisis de las rimas en *Sonetos* nos revela una nula presencia de sonoridades convencionales, aunque también de juegos vanguardistas. Nos encontramos más bien, sí, ante una equilibrada apropiación de las tres fuentes ya sugeridas: la hispánica ya clásica (sor Juana

Inés de la Cruz, Francisco de Quevedo, Lope de Vega), la francesa (Paul Verlaine, Paul Valéry) y la de Contemporáneos (con Jorge Cuesta como el autor que más confió sus dicciones e inquietudes al soneto y cuyo poema extenso, *Canto a dios mineral*, consagra un tipo de rima ni convencional ni vanguardista lúdico, sino a la vez grave y llano, con pareados eficaces como el primero del texto: "Capto la seña de una mano y veo / que hay una libertad en mi deseo").

Las rimas en *Sonetos* no buscan ser particularmente pregnantes, esto es, no son llamativas ni memorables por ellas mismas; de hecho, más bien acompañan a cada texto, lo fortalecen –es cierto– pero sin enfatizarse más de lo que ya es por sí misma enfática una rima, en tanto que signo, recurso e indicio de lo poético, ausente por completo del habla ordinaria salvo por casualidad o por usos utilitarios como algunos refranes y alguna publicidad: durante siglos, las rimas han sido, al igual que el ritmo o cadencia, un marcador claro de desviación del habla común hacia los territorios de la poesía.

En *Práctica de vuelo* se ve una situación similar, aunque ha de advertirse una preferencia de Pellicer por las rimas en "–ía", de sonoridad clara y distinta, y en general un estilo menos complejo que el de Torres Bodet, acaso por la influencia de un espíritu franciscano que apela desde hace siglos a la sencillez, al despojamiento. Se advierten, eso sí, algunos ejemplos de neologismos en rimas, como "se acitara" en el tercero de los "Sonetos bajo el signo de la cruz": "junto al hermoso mar que se acitara" es un ejemplo de convergencia de elementos muy convencionales ("hermoso mar") con un elemento innovador (el neologismo) en tanto que indicio de la tensión entre una poesía rutinaria y una poesía innovadora.[13]

Un estudio a fondo de las rimas en *Práctica de vuelo* podría llevarnos a una confirmación de la llaneza, esto es, de las rimas en palabras "llanas" (el acento en la penúltima silaba, la más común en el habla de todos los

[13] Carlos Pellicer, *Práctica de vuelo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 15. Lo mismo sucede en el verso "el gran lucero cae. De engaño se azafira", del segundo soneto de los "Sonetos lamentables": un adjetivo convencional y un neologismo en la rima (*ibid*., p. 20).





días). Por lo pronto, se confirma que el imperativo de la innovación no se encuentra entre los más importantes en el nivel acústico de *Sonetos* y de *Práctica de vuelo*, aunque sí detectamos al menos un rasgo innovador en tres ejemplos de *Práctica de vuelo*.

El soneto distinto al de verso endecasílabo tiende a verse como innovador si no es que francamente vanguardista: ya se mencionó "Soneto sin ripios", cuyas rimas son excepcionales porque coinciden siempre con el verso entero. Aunque en *Sonetos* encontraremos textos de menos de once sílabas (también los encontramos en *Los sonetos a Orfeo*), nunca se llega a una rima extrema, coincidente con el verso.[14]

En cuanto a otro aspecto fónico –los acentos, base de ritmo y cadencia–, ni *Sonetos* ni *Práctica de vuelo* nos deparan sorpresas atribuibles a una vocación de ruptura. La sección siguiente amplía este aspecto, pues el ritmo conjuga siempre lo acústico de los acentos y lo morfosintáctico de la decisión acerca de cómo acomodar las palabras en cada verso o cláusula. Confírmese aquí, por lo pronto, que la colocación de acentos prosódicos o escritos en los endecasílabos de ambos libros se aproximan a distintas vetas de la tradición hispánica, sin desdén de esporádicas resonancias provenientes de otras tradiciones o bien, como es de esperarse, de los hallazgos del respectivo autor.

En síntesis, definitivamente el metro y el ritmo en *Sonetos* y en *Práctica de vuelo* podrían contener unas pocas innovaciones, que sin embargo no pertenecen a las descubiertas y propagadas por las vanguardias hoy llamadas históricas.

Nivel morfosintáctico

Una marcada diferencia entre *Sonetos* y *Práctica de vuelo* se produce, eso sí, en las estrategias gramaticales, vale decir, morfosintácticas. Torres Bodet se vale de más hipérbatos (así sean discretos, en ningún momento

[14] Abajo, el capitulillo "Nivel pragmático" revisa "Epitafio", poema final de *Sonetos* y elabora una conjetura acerca de por qué tiene menos sílabas que el resto y que la tradición.

tan extremos como los de Luis de Góngora) y de otras modificaciones de los usos más frecuentes de la sintaxis en la lengua ordinaria. Pellicer ratifica una llaneza (que, como acaba de sugerirse, podría ser franciscana) en términos de una alta frecuencia de oraciones con la estructura más simple –sujeto + verbo + complemento(s)– con variantes que no se salen de los hábitos lingüísticos de los hablantes comunes.

El vocativo y el imperativo de “Hermano, vamos a poner la tarde donde quieras” son un ejemplo de morfosintaxis llana, que no choca con el idioma de cada día. Se presenta casi al inicio del libro y es un indicio de una vertiente en la poesía religiosa mexicana: lirica con tono cercano a la ética del desprendido santo de Asís.[15] Puede haber en esto una renovación, una cierta innovación, sólo que en una vía marcadamente distinta a las de las vanguardias y al antecedente de la poesía maldita del segundo tercio decimonónico francés. Las vanguardias fueron laicas o agnósticas o incluso más bien indiferentes o bien, con su exaltación de las ciencias, más bien racionalistas y entusiastas de la tecnología;[16] por su parte, la lírica que

[15] Esta intención general podría oscurecerse en un par de versos del soneto inicial, de sintaxis que dificulta una comprensión inmediata, quizá por una licencia gramatical: “Y con lágrima grande las arenas / jardines brotan y en mi fe te aromo” (1956, p. 9; 1999, p. 9). “Brotan” tendría que dejar de ser verbo intransitivo para volverse el verbo de un complemento directo: “jardines”: “las arenas brotan jardines”, esto es, las arenas son capaces de hacer que broten jardines. Por su posición de primer texto, este soneto podría predisponer al lector a sentir que se enfrentará a cierto barroquismo en las construcciones gramaticales: los inicios de la comunicación influyen en el resto de la comunicación.

[16] De modo a la vez provocativo y programático, Borges llamó provinciano a Apollinaire, pues sólo una persona de poco roce citadino puede extasiarse ante un tranvía: “el joven Borges pasó de otra vanguardia moderna a la postmodernidad sumamente irónica frente a todo, incluidos los dioses de la vanguardia, como Guillaume Apollinaire, a quien el argentino calificaba de provinciano e ingenuo, pues sólo un provinciano ingenuo se emociona al ver pasar un tranvía” *apud* Alberto Vital, “El juez y el hacedor. Interdiscursividad, hibridación, modernidad y postmodernidad” en Laura Elena Sotelo Santos, *op. cit*., p. 337. El carácter programático de esta ironía se percibe en el hecho de que para el autor argentino era importante desautomatizar nuestra percepción de la historia de la literatura y, en general, nuestra recepción de los fenómenos estéticos. Para Octavio Paz, Guillaume Apollinaire era un modelo de poeta moderno y, más aún, vanguardista: “Paz (posiblemente más cerca de la verdad histórica, esto es, supraindividual) apunta que Apollinaire ‘comprendió admirablemente –aun en sus extravíos– la dirección de la época’” (Alberto Vital, *La*

coqueteó con la maldad y aun con el satanismo, encarnada por ejemplo en "L'ideal", de Charles Baudelaire, se encuentra justo en las antípodas de *Práctica de vuelo*, pese a que elementos religiosos se dejan entrever aquí y allá en tales autores, sólo que por lo común profundamente subvertidos.

En suma, corremos el riesgo de perder de vista ciertas innovaciones en nuestros dos poetas si nos ceñimos sólo a las vastas corrientes que, *grosso modo*, transitaron de Baudelaire a Arthur Rimbaud y de Mallarmé a Apollinaire y a otros vanguardistas de aquellos años. Y es que desde luego 1) la innovación no es exclusiva de las vanguardias y 2) las innovaciones en estos dos libros se inscriben en diversas tradiciones y son un indicio de que ni Torres Bodet ni Pellicer renunciaron a un espíritu renovador, sólo que lo hicieron en el marco ceñido, pero no asfixiante, de las tradiciones.[17]

Sonetos deja entrever ecos de tradición hispánica y, más específicamente, de Lope de Vega, por ejemplo, en la sintaxis y en las figuras poéticas y retóricas de "Fuente":

cama de Procusto... op. cit., p. 45). Para Borges, todas las innovaciones audaces de aquellos años se sintetizaban en un solo libro, el *Ulises* de James Joyce: nadie había ido más lejos que el irlandés y, sobre todo, nadie necesitaba ir más lejos que el irlandés: "Para Borges toda la modernidad literaria cabía y se agotaba en James Joyce, quien no fue un vanguardista en estricto sentido, como Guillaume Apollinaire, y no se preocupó por ubicarse dentro de este o aquel rubro" (Alberto Vital, "El juez y el hacedor...", *op. cit.*, p. 345). Rodolfo Mata ha estudiado la apropiación del moderno y modernizador discurso científico por parte de autores como José Juan Tablada: "La fascinación por lo nuevo, propia de la vanguardia, llevó a Tablada a ocuparse del campo científico y a integrarlo en su escritura. El poeta absorbió las imágenes y el vocabulario que los nuevos descubrimientos e inventos generaron y los utilizó para construir nuevas metáforas, estableciendo analogías con otros campos de la experiencia y del conocimiento que poco tenían que ver, de una manera directa, con el universo científico" *apud* "José Juan Tablada entre la vanguardia literaria, la noticia científica y la teoría de la relatividad", en *Ciencias*, julio-septiembre, 2000, pp. 67-68.

[17] Aquí dejan evocarse las reflexiones de Hans George Gadamer acerca del carácter dinámico (ni estático ni por fuerza conservador) de las poéticas y en general las estéticas que siguen propuestas tradicionales. Tanto el vocablo de raíz latina *tradición* como el de raíz germánica Überlieferung conllevan en su etimología el dinamismo de una actividad y no de una pasividad: *tradición* es *traer*; es, mejor aún, *decidir*, en cada nueva época, *qué* traer y *cómo*. Análisis similares admite Überlieferung: en el alemán cotidiano de hoy, *liefern* es *entregar* (por ejemplo, mediante los transportes de bienes físicos o de mensajería); über es *sobre* o *por encima de*.

En la fruta que toco, en la que dejo,
en el aire que exhalo, en el que aspiro,
en el agua que bebo, en la que miro,
y hasta en ésta –cristal– tumba y espejo;

si desciendo, si subo, si me alejo,
si duermo, si despierto, si suspiro,
si me hablan, si callo, si me quejo,
en todo estoy cambiando sin respiro.[18]

Aquí se confirma la hipótesis de que el ritmo verbal es una confluencia de los niveles acústico y morfosintáctico, sin que necesariamente se descarten los niveles tanto semántico (en la cadencia importa el significado y no sólo los acentos y el número de sílabas) como pragmático (el lector podrá acordarse de Lope de Vega y escuchar al fondo resonancias de la tradición).

Nivel semántico

El léxico en ambos libros se atiene a los usos corrientes de la lengua. Salvo los ejemplos ya citados de tres neologismos en Pellicer, no se advierten intenciones de trastocar los usos y costumbres en los significados de las palabras.

Hay, sí, en "Fe", de Torres Bodet, un desmantelamiento del significado de este concepto religioso, clave por cierto durante toda la vida de Pellicer.

Aquí se contextualiza adecuadamente una reflexión en torno a la clara tendencia en don Jaime a preferir títulos de una (máximo dos) palabras en sus libros y en sus poemas: parece buscar la esencia de la uva, del reloj, de la continuidad, del párpado, de una forma equivalente a la

[18] Jaime Torres Bodet, *Sonetos*, México, Gráfica Panamericana, 1949, p. 12; en la edición de María de Lourdes Franco Bagnouls de 2013, pp. 578-579.

búsqueda de Neruda en las *Odas elementales*: el poeta se les adelanta al filósofo y al filólogo en el acecho de la raíz nutricia de un término y del vínculo de este término con el hablante común; raíz y vínculo se iluminan gracias a la mediación del poeta.[19]

En otros términos, más que hacia la innovación léxica de tipo vanguardista, nuestros poetas iban hacia la esencia, hacia el esencialismo de palabras clave (Torres Bodet) o de figuras y ánimos clave (Pellicer), ello sin demérito de hallazgos como "Sombra de tu cadáver inexperto", a la vez grave como un endecasílabo de Sor Juana e innovador como una adjetivación vanguardista.[20]

Nivel pragmático

El medio siglo XX es un momento de secularización generalizada, aunque en aquel momento la inmensa mayoría de la población mexicana profesaba la religión católica, mientras que las élites tendían a la secularización.

La madre era, en ese contexto, garante de la transmisión de la tradición, esto es, de la tradición de la tradición (pues toda tradición es en realidad transmisión: es activa, no pasiva), del traer la tradición de una generación a la siguiente. Hasta este momento, no se ha presentado en *Práctica de vuelo* ninguna otra figura humana, salvo el poeta. La madre, como el amado y la amada en el *Cantar de los Cantares* y en el *Cántico espiritual*, permite la encarnación de lo divino, esto es, la simbolización de lo divino como entidad tangible, antropomórfica:

[19] En otro texto podrían analizarse los distanciamientos entre Torres Bodet y Paz, entre Paz y Neruda y entre Neruda y Torres Bodet como alejamientos de poetas que en algún momento compartieron, sin saberlo o sin reconocerlo, intereses, tópicos, ritmos, abordajes. Poemas tempranos de Paz delatan preocupaciones conceptuales parecidas a las de Torres Bodet. El premio Nobel mexicano y el premio Nobel chileno compartieron más de una cadencia y más de una visión, aunque sin duda el alejamiento fue asimismo muy fuerte. Y ya se ve que Torres Bodet y Neruda iban en pos de ciertas esencias verbales, ciertas sustancias que sólo existen en las palabras.

[20] Poema VI de "Continuidad", en Jaime Torres Bodet, *op. cit.*, 1949, p. 108; en la edición ya citada de María de Lourdes Franco Bagnouls, se encuentra en la p. 615.

Al regresar del campo, atardeciendo,
hallé a mi madre junto a la ventana,
y al besarla sentí la fuerza arcana,
lo que hoy a luces sin clamor trasciendo.

Y estuve en Dios con ella. Y hoy extiendo
toda mi vida en esta noche humana
en que relampaguea y acampana
mi voz que en el 'Magnificat' suspendo.[21]

Pellicer no se enfrentó a la secularización, por ejemplo, mediante fisuras y dudas en su fe. La integración con la madre significa, más que un elemento potencialmente corporal, una fusión plena con la tradición colectiva, con la confianza de numerosa gente (casi todo el país entonces) en una trascendencia cuyo sustento o fundamento pasa de una generación a la siguiente. El soneto obedece a una escenificación tradicional, no conflictiva, altamente codificada, y sólo el último verso ofrece una imagen que no hubiera sido fácil de concebir en el puro y solo horizonte de, digamos, la poesía religiosa a fines del siglo XIX:

[…] Habítame y señala
mi pecho como el sueño abandonado
al que de pronto le surgiera un ala.[22]

Toda comunicación se produce dentro de una serie de círculos concéntricos, de elipses invisibles y parábolas inmarcesibles. La poesía es un

[21] Carlos Pellicer. *Práctica de vuelo*, *op. cit*., p. 35; *Práctica de vuelo* en *Poesía completa II*. Ed. Luis Mario Schneider y Carlos Pellicer López, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNAM / Ediciones El Equilibrista, 1996, pp. 17-18. Aquí confirmamos un punto exacto en que se asoma la vocación innovadora de Pellicer en medio de un ambiente tradicional (por momentos convencional): tenemos el tercer caso de un neologismo en posición de rima: "acampana". Y ese neologismo es un verbo inédito a partir de un sustantivo.
[22] Carlos Pellicer, *Práctica de vuelo*, *op. cit*., p. 35; *Práctica de vuelo. Poesía...*, *op. cit*., p.18.

acto comunicativo altamente peculiar y complejo; entre otras singularidades, posee la posibilidad de que se la lea muchos decenios o siglos después de haberse escrito. Aun así, tanto el acto comunicativo más simple como un soneto, una epopeya, un canto místico y un guion operístico exhiben situaciones en común, características compartidas. Una consiste en aquello que la pragmática denomina *sobreentendidos* (Mangueneau) o *implicaturas conversacionales* (Grice): consecuencias lógicas o simples inferencias implícitas pero susceptibles de decodificarse y explicitarse o aceptarse aunque no se encuentran en los enunciados emitidos por alguno de los hablantes y sin embargo flotan en el ambiente, como en el famoso ejemplo de "Tengo frío", dice una persona, y la otra se levanta a cerrar la ventana, aunque la primera no haya pedido que la cierre y menos aun lo haya ordenado.[23]

Pues bien, flota en el ambiente de este análisis la probabilidad de que *Práctica de vuelo* sea una respuesta a *Sonetos*. El volumen de Torres Bodet habla de la muerte, de la llama fría, y termina con un "Epitafio", además de que tiene como interlocutora principal a la Muerte y como motivo e interlocutora de "Continuidad" a la madre difunta. El tópico de la ausencia de sentido en la vida y en los actos humanos domina la escritura y la lectura de *Sonetos*. Por el contrario, pese a angustias, sobresaltos e incertidumbres, *Práctica de vuelo* destila certezas trascendentes. En términos de Paul Ricœur puede decirse que el libro de Pellicer sabe o intuye o admite la buena nueva consistente en que el sentido será siempre mayor que el sinsentido.[24] En términos de secularización y post-secularización puede afirmarse que *Sonetos* se ubica en la secularización, dado que Dios y todo esfuerzo por re-ligar y crear comunidad eclesial se encuentran por completo ausentes entre sus páginas; ahora bien, Pellicer no deja entrever

[23] El *Manual de pragmática de la comunicación literaria* ofrece una exposición didáctica de estos conceptos en el capítulo "Implicaturas, presupuestos y sobreentendidos" de César Gómez Cañedo (2014, pp. 147-165).

[24] "La buona novella è che il senso supera il non-senso"; La buena nueva es que el sentido supera el sinsentido, Paul Ricœur, *Per un'utopia ecclesiale*, p. 37; *apud* Alberto Vital, "El juez y el hacedor...", *op. cit.*

ningún asomo de lucha por restituir el sentido extraviado o por construir o reconstruir comunidad.[25] Para el autor de *Práctica de vuelo* se trata antes que nada de exponer sus propios sentimientos y estados de ánimo en el marco de una fe tradicional, no sometida a los embates de la secularización ni a los imperativos de la post-secularización. Ambos libros coinciden en que la voz dominante es la del poeta solitario, en diálogo con pocos objetos (Torres Bodet) o seres trascendentes (Pellicer) y con el punto en común de la madre recién difunta, innominada, pero sí mencionada (es, simplemente, la madre).

Una característica de los sobreentendidos o implicaturas conversacionales consiste en la resistencia que ofrecen al análisis, a menos que sean tan rutinarios, previsibles y simples como el ejemplo *ad hoc* del "Tengo

[25] En el ensayo de Gustavo Leyva ("Jürgen Habermas: razón y religión, un diálogo inacabado en la modernidad", en *Homo religiosus. Sociología y antropología de las religiones*. Ed. de Blanca Solares, México, UNAM / Ítaca, 2018, pp. 171-188) se traslucen tres grandes momentos durante los últimos siglos: 1) larga época de hegemonía de la institución eclesiástica y del discurso católico o en general cristiano, sin casi voces discordantes (por ejemplo, ello ocurrió en Nueva España y, para muchas personas, en los primeros 150 años de vida independiente mexicana), 2) procesos de secularización que se remontan por lo menos al avance de la física en el siglo XVII (Isaac Newton) y a la filosofía racionalista sobre todo a partir del *Discurso del método* (René Descartes) y que se agudizan con los tres pensadores de la sospecha en la segunda mitad del siglo XIX (Carlos Marx, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud) y que, de acuerdo con Habermas, encuentra una de sus derivaciones en la fría economía de mercado y de maximización de las ganancias o, en términos de Ricœur, en la sociedad del cálculo, y 3) una revaloración de lo religioso por parte de la inteligencia secular, con el fin de que el diálogo y el consenso contribuyan a corregir fracturas muy graves, como la despiadada expoliación del planeta; las reflexiones de Peter Berger –nos explica Gustavo Leyva– han conducido al concepto de des-secularización; parecería tratarse de un tercer momento dialéctico, de una auténtica síntesis histórica e ideológica, acaso filosófica, después de la tesis religiosa y de la antítesis no-religiosa: "la conciencia religiosa tiene algo que aprender de la conciencia profana" y, "a la inversa, ésta tiene que hacerlo también de aquélla y, de ese modo, tomar en serio las aportaciones de los diversos grupos religiosos en las discusiones razonadas sobre temas especialmente controvertidos (por ejemplo, aborto, eutanasia, etcétera) en el espacio público" (pp. 181-182). Para Habermas, "los ciudadanos *seculares*, *no-creyentes*", tienen "la exigencia de razonar sobre los límites de la propia Ilustración, de la modernidad en su conjunto, interrogando su autocomprensión de una modernidad basada en la exclusión sin más de la tradición religiosa que ha sido petrificada de modo secular" (pp. 182-183). Pellicer se ubicó claramente en el primer estadio de "tesis"; Torres Bodet, en el de una "antítesis" tácita, no agresiva, casi incluso no explícita, pero a la vez inocultable.





frío". En actos comunicativos reales, muchas veces ocurrirá que no se encuentre una respuesta unívoca, clara y distinta, a la pregunta acerca de si el hablante realmente quiso decir eso que podría atribuírsele o si estamos cayendo en una sobreinterpretación. Quede entonces como plausible y al parecer imposible de demostrarse o descartarse por completo, la hipótesis de que Pellicer reunió sus sonetos dispersos aquí y allá y respondió sigilosamente a Torres Bodet diciéndole que sí existe un sentido más allá de la llama fría de la vida y de la muerte. A favor de la hipótesis juega el hecho de que ambos libros son de sonetos, como en un tú a tú en el campo de batalla de un mismo género discursivo; en contra, juega el reconocimiento de que no podemos detectar huellas, trazas de una réplica sutil, pero viable, a los conceptos poéticos de Torres Bodet, por ejemplo, mediante el recurso de compartir un mismo motivo o tópico (justamente, entre otros, el de la llama fría, presente en Torres Bodet, ausente en Pellicer, símbolo que fue de los Contemporáneos desde los años veinte) o mediante trazas e indicios de que Pellicer no se ubicaría en la fe tradicional, sino en la época de la post-secularización. Aun así, quede la mencionada hipótesis como un recordatorio de que, según lo afirmó Hans Robert Jauss, un texto literario podría ser respuesta a una pregunta en el ambiente, explícita o implícita, formulada o no, y podría ubicarse en una de esas cadenas que Mijail Bajtín ya detecta en cualquier enunciado, por simple que sea (no hay acto comunicativo que no tenga un antecedente en la vida ordinaria).

Por lo demás, una característica decisiva del texto literario –lo sabemos bien– consiste en que cada elemento y nivel multiplica su potencial de sentido mucho más allá del mero contenido, esto es, más allá del nivel semántico. Por ejemplo, el uso del octosílabo en vez del endecasílabo en "Epitafio", poema final de *Sonetos*, podría conllevar en sí una intención de sentido, que expande el potencial del texto:

> Endureces, mármol, el
> rayo de luna que toca
> en lo vivo de la roca
> lo póstumo del laurel.

Del ausente que el cincel
en esta lápida evoca,
todo el cuerpo es ya una boca
a su *no* rotundo fiel.

Pero, mientras llora así
–con lágrimas de basalto–
el ser que en su historia fui,

¿contra quién, para qué asalto
organizas, tumba, en mí,
la noche y el sobresalto?

¿Qué interpretación pragmática es dable ofrecer de este rasgo rítmico, esto es, del nivel acústico, con efectos en el morfosintáctico y eventualmente en el semántico? El poeta parece decirnos que las palabras se acortan, que la dicción se vuelve lapidaria ("lápida" es un término clave en el poema), que el epitafio es un género seco y contundente y que se produce un efecto de embudo, una figura de altura ancha y desahogo estrecho.

En este tipo de sutilezas es posible descubrir las propuestas de innovación en *Sonetos*. De ese modo, en rasgos únicos, en decisiones acaso irrepetibles, más que en recursos a disposición de plumas posteriores, se encuentran elementos inéditos en este volumen.

Por su parte, en la siguiente sección veremos que la estructura de *Práctica de vuelo* deja sin resolver la pregunta acerca de si una figura argumentativa y poética, estética, rige el volumen: mientras el "Epitafio" como poema final de *Sonetos* nos ubica como lectores ante un auténtico final, Pellicer parece haber eludido deliberadamente un principio, un camino y un remate en su volumen; si así fue, entonces el título *Práctica de vuelo* adquiere un carácter descriptivo literal: se trata de ejercicios, de pruebas, de una especie de ensayos generales.

Por lo demás, en la comunicación con los lectores de los últimos decenios, ha de confirmarse que los libros de sólo sonetos han sido escasos, si no es que inexistentes al menos en el ámbito de la circulación más conocida en los centros metropolitanos. El modelo de *El hacedor* y de *Algo sobre la muerte del mayor Sabines* predomina sobre el de *Sonetos* y *Práctica de vuelo*, como deja advertirse en la obra de Juan Domingo Argüelles.[26]

Estructuras y estrategias argumentativas

Las estructuras y estrategias argumentativas son una síntesis de los cuatro niveles de la lengua. Ello se hace más notorio en la poesía, más aun si el subgénero elegido es el soneto, tradicionalmente provechoso –como hemos visto y como bien sabemos– para que se expongan razones de amor o metafísicas, entre otras.

Sonetos comienza con "Arte poética" y concluye con "Epitafio". Ello ya sugiere un cierto camino de la vida plena a la muerte, sobre todo si el símbolo en el primero de los poemas tiene que ver con la vida natural y con una fuerte tradición cultural: la uva, que reaparece seis poemas después precisamente en "Uva".

Para ambos libros cabe preguntarse si en la secuencia o sucesión de textos subyace un proceso y de qué tipo. ¿Hay en *Sonetos* una transición clara de la vida a la muerte? Una suerte de contrapunto o de corriente alterna podría ser la figura argumentativa y poética vigente en el libro de Torres Bodet: se oscila entre la vida natural (la fruta, la uva) y los objetos inorgánicos, como el reloj, símbolo del inexorable paso del tiempo. ¿Hay en *Práctica de vuelo* una ascesis, una ascensión o por el contrario un descenso? ¿Hay una iluminación? ¿Se consuma un encuentro como en el

[26] No es del todo improbable la hipótesis de que la serie "Continuidad", de *Sonetos*, fuera una de las fuentes de inspiración de dos de los libros más relevantes con el tema de la muerte de un progenitor: precisamente *Algo sobre la muerte del mayor Sabines* (1973), que acaso también recibió el influjo de *Beber un cáliz* (1965), notabilísima novela de Ricardo Garibay. De Juan Domingo Argüelles puede consultarse *Todas las aguas del relámpago. Poesía reunida, 1988-2002*. México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 2004.

Cántico espiritual, de modo que se tengan momentos (y poemas) de preparación, momentos (y poemas) de transición y por último momentos (y poemas) de realización?

El epígrafe en *Sonetos* contribuye a una cierta sugerencia de estructura. Todo epígrafe, como los demás lugares privilegiados o paratextos, apunta a una condensación de contenidos y de posibles sentidos. Significativamente el poeta eligió un pasaje del texto por excelencia del drama entre la vida y la muerte, la *Divina comedia*:

> Che 'l velo è ora ben tanto sottile
> certo che 'l traspasar dentro è leggiero [*Purgatorio*, VIII, vv. 20-21].

Bartolomé Mitre tradujo el terceto entero del siguiente modo:

> Busca, lector, sentido verdadero
> a esta visión de velo transparente,
> que es fácil traspasar por lo ligero.[27]

El sinsentido aparece en diversos puntos del volumen, como en el verso final del primero de los dos poemas "Agonía", casi al inicio:

> sentirías que el tiempo que has vivido
> no fue sino un paréntesis inerte
> entre dos estertores sin sentido.[28]

[27] Dante Alighieri, *La divina comedia*. Trad. de Bartolomé Mitre, Ed. de Nicolás Besio Moreno, Buenos Aires, Centro Cultural Latium, 1922, p. 248. Barcelona, Seix Barral, 1976 (Biblioteca breve de bolsillo. Serie mayor 31), p. 248. El original reza así: "Aguzza qui, lettor, ben li occhi al vero, / chè 'l velo è ora ben tanto sottile, / certo che 'l traspasar dentro è leggero", en *Comedia: purgatorio*. Texto original, trad., pról. y notas de Ángel Crespo, Barcelona, Seix Barral, 1976 (Biblioteca breve de bolsillo. Serie mayor, 31), p. 88.

[28] Jaime Torres Bodet, *op. cit.*, 1949, p. 29; en María de Lourdes Franco Bagnouls, *op. cit.*, p. 585. Escribe Gustavo Leyva que Jürgen Habermas caviló acerca de "la ceremonia funeraria del escritor suizo Max Frisch, quien, pese a su agnosticismo y de no profesar ninguna confesión religiosa,





Ya se anotó arriba que es dable hablar de tres momentos en las tensiones entre religión y modernidad durante los últimos siglos: 1) fe tradicional, inconmovible; 2) crisis provocada por las críticas de la razón a la fe, sobre todo entre los siglos XVII y XX, con la consecuencia de una secularización de la sociedad, esto es, de una "salida al siglo" (paradójicamente, *secularización* sigue siendo un término tomado del léxico religioso), esto es, de un abandono de la fe, de la comunidad eclesial y, en suma, de todo espíritu religioso (como a todas luces ocurre con el Torres Bodet de *Sonetos*), y 3) crítica tanto de la fe tradicional y sus signos y representaciones asimismo tradicionales y aun convencionales como de la secularización meramente racional, candorosamente confiada en las ventajas de la razón y en la certidumbre de que la razón dará respuestas a todos los enigmas humanos. Ahora bien, Lourdes Franco Bagnouls señala:

> La presencia de Dios no es frecuente en la obra poética de Jaime Torres Bodet; sin embargo, existe en *Fronteras* un poema, "El día de la angustia", donde el poeta espera de Dios el reconocimiento pleno el día del juicio supremo: "No me niegues el día de la angustia", clama. Como Cristo en el trance de la cruz le pide a ese Tú, deidad superior, que no lo abandone, puesto que toda su vida ha sido inspirado en él, origen y razón, fuerza rectora que se enseñorea de su vida y que habrá de juzgarlo al fin de los tiempos.
>
> *Fronteras* constituye un libro de preparación hacia la muerte, concebido en un momento propicio para la reflexión y el recuento. La Poesía surge de estas páginas como el gran triunfo ante la vida, la verdad inexcusable, el espacio alquímico en el que la dualidad vida / muerte toma sentido.[29]

decidió, sin embargo, que, tras su muerte, debía tener lugar una sencilla ceremonia en la Iglesia de San Pedro en Zürich. Esta decisión expresa en forma clara para Habermas que la modernidad ilustrada no ha encontrado un equivalente o sustituto adecuado para hacer frente a ese rito de pasaje último, fundamental, con el que se cierra una vida humana" ("Jürgen Habermas: razón y religión...", *op. cit*., p. 183).

[29] María de Lourdes Franco Bagnouls, *op. cit*., p.54.

Aquí tendríamos al poeta en un tercer estadio, post-secular, pues aunque el poema es religioso sin más, se inscribe en un entorno secular dentro del volumen y dentro de la obra del vate mexicano: sin atreverse a innovadoras reescrituras de los textos bíblicos como las que ensaya Jorge Luis Borges, aun así Torres Bodet alcanza tal tercer estadio en el marco y universo de su propia poética.

Una certeza del sinsentido de la vida nos autorizaría a no esforzarnos por elaborar (el autor) o por rastrear (el lector) una estructura argumentativa rigurosa y una figura específica, esto es, en ambos casos, un orden, pues el sentido es y da orden, y el sinsentido es o provoca desorden. Aun así, el autor podría esforzarse y proponer una estructura y una figura que engendraran potencial de sentido justo para reforzar, paradójicamente, la noción de sinsentido. Eso ocurre en textos, cuadros, videos que buscan la sensación y el efecto del caos y no únicamente la mención del caos o del sinsentido o algún otro concepto o estado de cosas. Por lo demás, puesto que el soneto es ya en sí un orden, cualquier volumen de sonetos comporta estructuras ordenadas, rigurosas y a la vez abiertas a diversas lecturas y apropiaciones.

Práctica de vuelo comienza con un soneto cuyo título alude a un "tercer viaje"; ello rompe ya desde un principio con la idea misma de un orden numérico y obliga al lector a preguntarse por qué el libro empieza con la tercera y no con la primera. El libro termina con un soneto fuera de alguna de las series, "A Cristo", que no se relaciona con los inmediatamente anteriores. El antepenúltimo y el penúltimo habían alcanzado tal plenitud poética (son dos de los textos más citados de *Práctica de vuelo*, junto con los sonetos fraternales) que podría pensarse que allí se encontraba el remate idóneo para que el libro poseyera una estructura implícita de ascenso hacia lo divino:

> Alza los ojos a los cielos, siente
> lo que hay de Dios en ti, cuál es lo suyo,
> y empezarás a ser, eternamente.[30]

[30] Carlos Pellicer, *Práctica de vuelo*, *op. cit.*, p. 144; *Práctica de vuelo. Poesía...*, *op. cit.*, p. 62.

Sin embargo, el poema último, "A Cristo", parece sugerir que lo personal –esto es, en este caso, la relación entre la persona humana y el ente divino– es más importante que cualquier otra estructura determinada, por ejemplo, una que nos invitara a un ejercicio específico, a una secuencia anímica o espiritual, así fuera con presencia de una figura de contrapunto o de corriente alterna (un tema frente a otro –o incluso contra otro– o bien uno compartiendo y alternando el primer plano con el otro). El libro, en cambio, remata con el posible recordatorio de que se trata de un libro no sólo cristiano, sino cristológico o, más exactamente, un diálogo para o con Jesús, para o con Cristo, sin demérito de otras presencias.

Sea como fuere, tendríamos el ejemplo de un recurso que ayuda a potenciar el sentido si confirmáramos que la decisión en el autor de no darle al volumen una estructura fija respondiera –aun así– al espíritu vanguardista. Este espíritu tuvo como uno de sus rasgos cruciales el descubrir elementos innovadores, renovadores, en todo esfuerzo por jugar con las estructuras más o menos convencionales. En otras palabras, una estructura no deliberada, no perceptible al análisis, quizá, en fin, la falta de estructura es en sí misma un signo, como ocurre en numerosos textos vanguardistas, donde la arquitectura no es esencial; lo esencial son el juego, la experimentación, lo insólito. Todo ello se inscribe, además, en la ya aludida fuerza estructurante del soneto por ser un subgénero poético de gran cohesión y rigor.

En todo caso, el sinsentido sólo se enuncia y privilegia en *Sonetos*, mientras que *Práctica de vuelo* da énfasis a un sentido cristiano profundamente anclado en una tradición milenaria o por lo menos, para la poesía en español, centenaria. No hay indicios de que Pellicer asumiera una postura post-secular o des-secular, por ejemplo, como la que asumió Jorge Luis Borges al re-escribir pasajes cruciales de la Biblia y, más específicamente, de los Evangelios, como ocurre en el poema "Juan, I, 14" o en la tabla de mandamientos "Fragmentos de un evangelio apócrifo": ambos son ejemplos de un esfuerzo por re-apropiarse del discurso religioso más importante en la historia de Occidente.

La riqueza verbal de Jaime Torres Bodet y de Carlos Pellicer deja entreverse en los breves escarceos aquí ensayados. No fue justo el calificativo que Pablo Neruda asentó contra Torres Bodet en un sitio tan estratégico como el *Canto general*, de 1950: lo llamó "pobre poeta".[31]

La doctora Rigoberta Menchú Tum ha dicho: "Cuando quiero escribir un poema y no tengo inspiración, me sale un texto político". Esto puede decirse de una porción no desdeñable de páginas en uno de los libros, aun así, centrales de la poesía en lengua española: el ambicioso volumen del chileno, aparecido en México justo a la mitad del siglo XX.

En el marco de la naciente y polarizada Guerra Fría, Neruda y otros comunistas habían apoyado al político Gabriel González Videla en las elecciones nacionales de 1946. El político los usó para alcanzar la Presidencia de la República, los traicionó, los abandonó y finalmente los persiguió. En 1948 el senador Pablo Neruda lanzó un famoso "Yo acuso" desde la más alta tribuna legislativa del país andino y a partir de entonces pasó a la clandestinidad. Pidió asilo en la embajada de México. El embajador Pedro de Alba titubeó entre el mecanismo jurídico ya establecido (la concesión del asilo sin más, a la vista de las evidencias) y el pragmatismo de no malquistarse con el gobierno de González Videla. Torres Bodet era el canciller mexicano. Las comunicaciones eran lentas y precarias. Más de una llamada telefónica se cortó en el momento menos oportuno. Los telegramas eran harto escuetos y además debían cifrarse. Las cartas eran lentas y estaban expuestas a la confiscación y al mal uso de sus contenidos. De Alba invitó a Neruda a la residencia de México (no lo asiló, únicamente lo invitó a permanecer allí, en una

[31] "Cerraron las cordilleras / de Chile para que no partiera /a contar lo que aquí sucede, / y cuando México abrió sus puertas / para recibirme y guardarme, / Torres Bodet, pobre poeta, / ordenó que se me entregara / a los carceleros furiosos", en Pablo Neruda, *Canto general*. Ed. de Enrico Mario Santi, Madrid, Cátedra, 1990 (Letras hispánicas 318), p. 371.



solución que él juzgó intermedia y conveniente) y buscó garantías de seguridad para que el poeta abandonara el país sin riesgo de su vida. El gobierno chileno concedió las garantías y no las respetó. En sus memorias Torres Bodet le reprocha a De Alba no haber tomado una decisión clara y enérgica, él, que tenía todos los hilos en la mano por encontrarse en el país del problema.[32] Neruda culpó a Torres Bodet, no a su fugaz anfitrión De Alba, del grave incidente diplomático, que obligó al autor del *Canto general* a huir hasta la frontera con el apoyo de gente común, que lo escondía en chozas y lo encaminaba por senderos ignotos, ausentes en los mapas.

Una lección permite extraerse de esta historia: cada vez más, los artistas requieren de una narrativa personal heroica para que se les identifique y se les reconozca en el tumulto de voces literarias, pictóricas, cinematográficas, teatrales, etcétera. El heroísmo político se dio a tal punto en el siglo XX que muchos artistas de cualquier manera han caído en el olvido, y su recuperación puede tomar decenios o no ocurrir nunca o presentarse de modo fragmentario. En sus memorias y en pasajes de *Canto general* y de *Plenos poderes*, entre otros escritos, Neruda se narra a sí mismo como un héroe del pueblo: se construye discursivamente, icónicamente, al modo de un hombre de convicciones claras y simples y (auto)evidentes (no era un teórico, a diferencia de José Revueltas) e identifica a sus enemigos en un esquema bipolar avalado por la Guerra Fría, paradigma de maniqueísmo ideológico con incalculables consecuencias humanas, sociales, ecológicas, militares.

A diferencia de Neruda, Torres Bodet conocía muy de cerca a los políticos: era un hombre de Estado. Más aun, fue uno de los constructores del régimen moderno revolucionario mexicano en los decenios

[32] "Ninguna afrenta hubiera podido afectarme tanto como aquel paso en falso de mi amigo Pedro de Alba. El asilo se otorga –o no se otorga. En materia tan delicada, no proceden las medias tintas, ni caben los términos medios. Las embajadas no son hoteles. Y el derecho 'de hospedaje diplomático' no ha sido hasta ahora reglamentado –que yo sepa– por ninguna convención internacional", en Jaime Torres Bodet, *Memorias I*, México, Fondo de Cultura Económica, 2017, p. 562.

centrales del siglo; lo fue entre los años veinte y los sesenta: alcanzó casi medio siglo de laboriosos y minuciosos logros en cultura, educación y diplomacia. Ahora bien, esta narrativa de un constructor paciente de obras de Estado no le significó a Torres Bodet un perfil de héroe de la literatura, en parte porque un héroe de este tipo suele configurar su (auto) narrativa y aun su ícono en la disidencia.

Ahora bien, la literatura ha aportado dos grandes tipos de figuras a la construcción de sociedades en América Latina: el héroe disidente (Pablo Neruda, César Vallejo y José Revueltas son epítome de ello) y el hombre de Estado, edificador de instituciones (Justo Sierra, José Vasconcelos, Jaime Torres Bodet son modelos de este perfil en México). Tan necesarios han sido unos como otros. El incidente del poema de Neruda contra Torres Bodet en el *Canto general* nos revela un momento de desajuste profundo entre dos formas complementarias de asumir el presente y el futuro de nuestros países, sobre la base de ideas, teorías, prácticas sin duda muchas veces disímiles en sus orígenes y en sus proyectos y aun así coincidentes en el propósito general de contribuir de modo decisivo –radical o paulatino– a la superación de males endémicos en nuestros territorios, como la pobreza, los desniveles educativos, la violencia, la corrupción, la injusticia.

Mientras se preparaban las condiciones para que Neruda terminara encasillando a Torres Bodet como un "pobre poeta", el autor nacido en la Ciudad de México no sólo estaba escribiendo versos valiosos, sino luchando porque al término de la Segunda Guerra Mundial Estados Unidos apoyara a sus aliados latinoamericanos –no al antiguo enemigo alemán– con los vastos recursos de aquello que en algún momento se conoció como Plan Marshall. Como bien se sabe, Estados Unidos rechazó esa propuesta y apoyó a la República Federal de Alemania, que nunca pagó los 20 mil millones de dólares del total de 200 mil que, ya tan sólo en términos de materia inorgánica, costó aquella guerra (equivalente hoy a tal vez cien veces más esa suma). Resulta muy poco probable que Neruda se enterara de que Torres Bodet es uno de los grandes héroes desconocidos de la batalla por el bien de América Latina y de que es probable que

la salida de nuestro autor de la Cancillería en 1948 se debiera a la presión de los Estados Unidos, cansado de un hombre que le estaba recordando a cada paso sus deberes para quienes tanto los ayudaron durante el conflicto bélico.

¿Se legitima que un artículo sobre tradiciones e innovaciones en el soneto concluya con un esbozo de análisis geopolítico? Cada texto literario abre una constelación de temas posibles, en el marco de intenciones y potenciales de sentido que a manera de abanico o de horizontes marcan los límites entre las lecturas adecuadas y las lecturas no adecuadas. *Canto general* desplegó numerosos cauces en más de una ruta y nos exige reaccionar aún hoy, setenta años después de su salida al mundo como libro. De algún modo, las páginas anteriores no han sido sino la simple refutación de un verso injusto, acaso ya perdido en un volumen.

Para que confirmemos el poderío verbal de Jaime Torres Bodet, bástenos citar íntegro un soneto que remata, a la manera de los tercetos de la *Divina Comedia*, con un verso adicional el término de cada canto; se trata del poema III de "Continuidad":

Todo, así, te prolonga y te señala:
el pensamiento, el llanto, la delicia,
y hasta esa mano fiel con que resbala,
ingrávida, sin dedos, tu caricia.

Oculta en mi dolor, eres un ala
que para un cielo póstumo se inicia:
norte de estrella, aspiración de escala
y tribunal supremo que me enjuicia.

Como lo eliges, quiero lo que ordenas:
actos, silencios, sitios y personas.
Tu voluntad escoge entre mis penas.

Y, sin leyes, sin frases, sin cadenas,
eres tú quien, si caigo, me perdonas,
si me traiciono tú quien me condenas…
Y tú quien, si te olvido, me abandonas.[33]

[33] Jaime Torres Bodet, *op. cit.*, pp. 102-103; en María de Lourdes Franco Bagnouls, *op. cit.*, pp. 613-614. La innovación aquí consistiría en remitirse implícitamente a uno de los clásicos mayores de la literatura universal, Dante, aunque no lo menciona, sí insinúa el final de un canto, junto con el final de una vida. De sutilezas de este tipo se conformó una parte sustantiva de las propuestas de innovación en el archipiélago de soledades de los Contemporáneos.

Alighieri, Dante, *Comedia: Purgatorio*. Texto original, trad., pról. y notas de Ángel Crespo, Barcelona, Seix Barral, 1976 (Biblioteca breve de bolsillo. Serie mayor, 31).

________, *La divina comedia*. Trad. de Bartolomé Mitre, ed. de Nicolás Besio Moreno, Buenos Aires, Centro Cultural Latium, 1922.

Beristáin, Helena, *Análisis e interpretación del poema lírico*. México, unam, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1989 (Cuadernos del Seminario de Poética, 12).

Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad., de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 2011 (Argumentos).

De la Selva, Mauricio, "Homenaje a Carlos Pellicer, poeta de América", en *Cuadernos Americanos*, año xxxvi, vol. ccxii, núm. 3, mayo-junio, 1977.

Domingo Argüelles, Juan, *Todas las aguas del relámpago. Poesía reunida, 1988-2002*. México, unam, Coordinación de Humanidades, 2004.

Franco Bagnouls, María de Lourdes, ed., *Poesía de Jaime Torres Bodet. Edición crítica*, México, unam, Instituto de Investigaciones Filológicas (*Resurrectio* Poesía, ii.1).

Genette, Gérard., *L'œuvre de l'art*. París, Seuil, 2010.

González de Mendoza, José María. *Hora y veinte con Carlos Pellicer* [en línea]. <http://www.tablada.unam.mx/poesia/ensayos/hora20.html>. [Consulta: 3 de mayo de 2019].

Gutiérrez, León Guillermo. "Carlos Pellicer. Del sol en el cielo fui cautivo. Sonetos bajo el signo de la cruz", en *Acta poética*, enero-junio, 2018.

Mata, Rodolfo, "José Juan Tablada entre la vanguardia literaria, la noticia científica y la teoría de la relatividad", en *Ciencias*, julio-septiembre, 2000.

Neruda, Pablo, *Canto general*. Ed. de Enrico Mario Santi, Madrid, Cátedra, 1990 (Letras hispánicas, 318).

PAZ, Octavio, “Carta inédita a Jaime Torres Bodet, en *Archivo Jaime Torres Bodet*, México, Biblioteca Nacional de México, caja 19, carpeta 124, 10 de abril de 1952.

PELLICER, Carlos, *Práctica de vuelo*. México, Fondo de Cultura Económica 1956.

REYES, Alfonso, *Obras completas X. Constancia poética*. México, Fondo de Cultura Económica, 1959 (Letras mexicanas).

RICOEUR, Paul. *Per un'utopia ecclesiale*. Pról. de Olivier Abel. Ed. de Claudio Paravati, Alberto Romele y Paolo Furia, Turín, Claudiana. (*Plaidoyer pour L'utopie Ecclésiale. Conférence de Paul Ricœur 1967* [2016]. Texte établi et postface par Oliver Abel et Alberto Romele. Genéve: Éditions Labor et Fides) 1967 (2018).

SOLARES, Blanca, ed., *Homo religiosus. Sociología y antropología de las religiones*. México, UNAM / Ítaca, 2018.

TORRES BODET, Jaime, *Memorias I*. México, Fondo de Cultura Económica, 2017.

________, *Sonetos*. México, Gráfica Panamericana, 1949.

VITAL, Alberto, *El arriero en el Danubio: Recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1994 (Letras del siglo xx).

________, coord., *Manual de pragmática de la comunicación literaria*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2014 (Cuadernos del Seminario de Hermenéutica, 12).

________, *La cama de Procusto: vanguardias y polémicas, antologías y manifiestos. México 1910-1980*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1996 (Letras del siglo xx).

________, *Problemas de la representación y de la representatividad. Diez poderes*, México, Siglo XXI, 2019.

Los Contemporáneos en *La Cultura en México*[1]

A Marcela López,
compañera por siempre.

José Arenas[2]

I

Si es posible hablar de una década como parteaguas en la historia cultural y política en México y en el mundo, esa es la década de los 60. Fue el tiempo de los jóvenes, de los movimientos sociales, de los errores y de algunas atrocidades que marcaron a ciertos gobiernos del mundo. También fue la década del periodismo combativo y crítico, que en México llegó a incomodar al expresidente Miguel Alemán (que nueve años antes había concluido su mandato), hasta el punto de que a finales de 1961 le ordenó a Marcos Beteta, director del diario *Novedades,* el cese del escritor y periodista Fernando Benítez, entonces director del suplemento de ese diario, titulado *México en la Cultura*.[3]

[1] Igual que las obras completas, que nunca lo son, este artículo busca dar a conocer la coloración del grupo de los Contemporáneos durante los primeros 506 números de la nueva etapa del suplemento que dirigió Fernando Benítez. El estudio ha sido exhaustivo, esperemos no haber omitido alguna referencia.

[2] Doctorado en Teoría Literaria en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.

[3] Benjamín Carrión envía el siguiente mensaje, que será publicado en el primer número de *La Cultura en México*, también dirigido por Benítez, pero ahora en la revista *Siempre!* y que me permito citar de manera íntegra porque ilustra la importancia de este suceso: "Tu paso por la Dirección de *México en la Cultura*, el mejor papel literario de habla castellana, marca una señal no superada en el esfuerzo de Latinoamérica por la Cultura. Hoy, que infatigablemente vas a continuar con esta obra, con las manos y la mente totalmente libres –único clima en que puedes moverte– quiero decirte mi fraternal adhesión y ofrecerte mi compañía, desde mi lejano Ecuador, y mi lectura fervorosa. Todas las causas del hombre, arte, pensamiento, libertad, justicia, tendrán su ágora y su defensa en LA CULTURA EN MÉXICO", en Benjamín Carrión, "Saludos. Benjamín Carrión". 21 de febrero de 1962, núm. 1, p. V.

La estructura de metal que revestía el edificio del *Novedades* y que se formaba con un sinnúmero de estilizadas ENES –logo del diario– que se engarzaban entres sí, se comenzaron a oxidar. No sólo el suplemento *México en la Cultura* llegaba a su fin (1949-1961),[4] también "moría" una parte esencial del periódico *Novedades*, unos de los medios más importantes para la difusión de la cultura del país, porque según Carlos Monsiváis: "la escasez de las publicaciones culturales las convertían en espacios formativos esenciales".[5]

Aunque hay que precisar que, de acuerdo con Fernando Curiel, en 1962, en la Ciudad de México circulaban al menos treinta y tres revistas, además de las consolidadas publicaciones periódicas, algunas de éstas contaban con un suplemento cultural que aparecía inserto entre sus páginas el día sábado o domingo; uno de estos suplementos fue el que nació con el cierre de *México en la Cultura,* del *Novedades,* y la inauguración de *La Cultura en México,* que se incluiría en la revista *Siempre!,* suplemento que comenzaría a circular los días miércoles, a diferencia de la mayoría de los suplementos.

En un acto de solidaridad, y con claros tintes políticos, más de treinta colaboradores de diario *Novedades* renunciaron y se integraron al nuevo proyecto. Así, la mañana del miércoles 21 de febrero de 1962 apareció insertado entre las páginas de la revista *Siempre!,* el nuevo suplemento: *La Cultura en México,* publicación que había sido el mejor suplemento de cultura de México durante la primera mitad del siglo XX, y que se refrendará como tal durante al menos las siguientes tres décadas en lo que podríamos denominar su segunda etapa.

Hay que precisar que el creador de los suplementos culturales, Fernando Benítez, dirige esta segunda publicación de 1962 a 1971, lo que se traduce en un total de 506 números.[6] Así el lector encuentra en la

[4] El suplemento fue dirigido por José de la Colina y después por Fernando Benítez.

[5] Carlos Monsiváis, "En el vigesimoquinto aniversario de *La Cultura en México*", suplemento *La Cultura en México*, en *Siempre!*, 25 de marzo de 1987, núm. 1300, p. 36.

[6] "Fernando Benítez deja la dirección del suplemento. A partir de este número, *LA CULTURA EN MÉXICO* será dirigido, durante 4 semanas por Gastón García Cantú", suplemento *La Cultura en México*, en *Siempre!*, 27 de octubre de 1971, núm. 507, p. II. En un principio, el colofón se encon-

primera plana del número inaugural, tres rúbricas: la de Benítez, la de José Pagés Llergo y un pase para el texto: "Alfonso Reyes. Oración a la muerte de mi padre" de Alfonso Reyes. En el texto de presentación Fernando Benítez expresaba: "Una voz puede ser sofocada indefinidamente cuando esa voz carece de resonancias. La nuestra vuelve a sonar, no por su propio merito, sino más bien por los ecos y las simpatías que logró despertar en los mejores".[7] Y entiende que

> [...] desde luego no haremos en *SIEMPRE!* lo que hicimos durante 13 años. A parte de que una revista impone modalidades y estilos propios, aspiramos a renovarnos, a realizar una nueva aventura más periodística, ágil y sintética donde los autores tengan la oportunidad de decir sus opiniones de la obra cultural [...] Nuestra preocupación por otorgarle a la crítica su elevada función dentro de la actividad cultural, está hoy fortalecida tonto por el disfrute de una libertad sin restricciones como por el apoyo y la simpatía de los que en nuestro país construyen un elemento activo de su progreso y renovación.[8]

El director de la revista *Siempre!*, el tabasqueño José Pagés Llergo, se limita a darles la bienvenida "a este hogar que quiere ser la playa de todos los náufragos que han librado, bajo el signo de la diversidad la gran batalla por las libertades del hombre".[9] Se publican además en este número los saludos de futuros colaboradores, entre ellos Alejo Carpentier, Wright Mills o Ivo Andric, quien expresó: "A mis colegas mexicanos

traba en la parte baja de la revista, después se colocó en un pequeño recuadro en el que se lee el nombre del director general, José Pagés Llergo; director, Fernando Benítez, jefe de redacción, Gastón García Cantú; director artístico, Vicente Rojo.

[7] Fernando Benítez, "*Una voz puede ser sofocada* [...]", suplemento *La Cultura en México*, en *Siempre!*, 21 de febrero de 1962, núm. 1, p. I.

[8] *Ibid.*, p. a.

[9] José Pagés Llergo, "La consecuencia de una rebeldía", suplemento *La Cultura en México*, en *Siempre!*, 21 de febrero de 1962, núm. 1, p. 1.

reunidos en el periódico literario *La Cultura en México*.[10] Además, se dan a conocer también los saludos de Juan Goytisolo, Pablo Neruda, Augusto Roa Bastos. Otro de los saludos es de Ignacio Chávez, quien reconoce la continuidad del proyecto del grupo de intelectuales y periodistas dirigidos por Benítez, y en unas cuantas líneas Chávez deja sus "cordiales felicitaciones por la próxima aparición del suplemento *La Cultura en México*, continuación del que don Fernando dirigió con tanto brillo por muchos años. Sea bienvenido al campo de la cultura nacional este nuevo esfuerzo suyo".[11]

En sus páginas se defiende la Revolución Cubana, se da a conocer lo nuevo como la novela experimental, se hacen traducciones de escritores poco conocidos, se busca cubrir la producción artística más significativa de otros países.[12] La cultura de un país es vista por medio de los jóvenes y de los intelectuales más conocidos en todo el orbe, como Octavio Paz, Carlos Fuentes, Fernando del Paso, Rosario Castellanos, sólo por mencionar algunos nombres. Se cumple al pie de la letra la idea que le interesaba a Benítez y que era "romper el cerco valorativo en torno a la cultura, demostrar que en el país ferozmente institucionalizado los hechos literarios y artísticos eran asuntos de primer orden, publicar era oponerse al ninguneo y, por lo tanto, fortalecer y ampliar el ámbito de lo nombrado: libros, discos, revistas, exposiciones, obras de teatro".[13]

II

La generación de los Contemporáneos contaba con dos cartas de presentación para participar en el proyecto *La Cultura en México*. Estas creden-

[10] "Saludos. Ivo Andrich", suplemento *La Cultura en México*, en *Siempre!*, 21 de febrero de 1962, núm. 1, p. V.

[11] "Saludos. Ignacio Chávez", suplemento *La Cultura en México*, en *Siempre!*, 21 de febrero de 1962, núm. 1, p. V.

[12] Se trata de un aspecto importante dentro de la publicación; entre los traductores destacan José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Mariana Frenk.

[13] Fernando Benítez, *op. cit.*, p. I.

ciales fueron: su obra como pasaporte individual, y su experiencia en la revista *Contemporáneos*, que fue el vehículo y el laboratorio que los mantuvo unidos durante su periodo de formación que va de 1920 a 1932. Aunque al respecto Guillermo Sheridan anota que "La calidad de *Contemporáneos*, en todo caso, derivó más de la calidad de sus colaboradores que de la capacidad de la revista para aglutinarlos. Vivió demasiado tiempo y careció de capacidad de renovación".[14] Pero es cierto que el consejo editorial de la revista, al integrar a otros escritores en el proyecto que cambió el clima cultural desde su primera etapa, ayudó a modificar a un grupo mayor en el ámbito de las letras nacionales, porque como bien lo expresa Manuel Durán, en los "veintes crean una actitud sumamente hostil hacia la retórica tradicional".[15] Casi todas las revistas que aparecen –en el campo de la literatura– durante esta década, ostentan el mismo aire juvenil, desenfadado, incluso, a veces, petulante y hasta agresivo, esta actitud es posible, gracias a que la revista es un ente autónomo porque pertenece a un grupo específico, y porque subsisten con base en su presupuesto; característica que no comparten con los suplementos culturales.

Los Contemporáneos orientaron su revista por el camino de las vanguardias europeas, al hacerlo ofrecieron una nueva sensibilidad y una comprensión de los panoramas artísticos que imperaban en el resto del mundo. Además, la revista se convertiría en un modelo para futuras publicaciones que conformarán y formarán a los más jóvenes, aquellos que leían la obra de este peculiar grupo de intelectuales, y que ayudaron a construir una nueva manera de sensibilidad artística.

Pero, ¿cuál fue la participación de los Contemporáneos durante la dirección de Fernando Benítez al frente del suplemento que apareció en el interior de la revista *Siempre*!? Ellos participaron en este proyecto, y

[14] Guillermo Sheridan, "Los *Contemporáneos* revista mexicana de cultura", en *Los Contemporáneos y su tiempo*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo del Palacio de Bellas Artes, 2016, p. 208.
[15] Miguel Durán. *Antología de los Contemporáneos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1973 (Letras mexicanas), p. 33.



nutrieron las páginas del suplemento que nació el año que salió a la venta la novela corta de Carlos Fuentes, *Aura*. Con el pasó de los meses *La Cultura en México* se posicionará de manera inmediata en el gusto de la clase intelectual y académica del país, y se convertirá en uno de los mejores suplementos de cultura durante al menos las siguientes tres décadas, lo cual fue posible porque de manera literal sus puertas estaban abiertas a todos aquellos que solicitaban colaborar en sus páginas, con poemas, ensayos, reseñas, fotografías, dibujos, etcétera.

La apertura de esta publicación es importante porque divulga cartas y las polémicas que se suscitan al interior de la sala de redacción, en el sentido de que los colaboradores debieron compartir un mismo espacio. Se podía estar en desacuerdo con algún texto, pero éste se publicaba. Por lo tanto, las polémicas también nutrieron las páginas de los diarios, así como las cartas dirigidas al presidente de la República Mexicana en turno, a las instituciones culturales;[16] o bien en apoyo a los presos políticos como José Revueltas o Miguel Ángel Asturias.

La Cultura en México fue el vehículo donde se reunieron los escritores nacionales e internacionales, así como aquel grupo de jóvenes que habían iniciado 42 años atrás su trabajo intelectual dentro de las letras nacionales.[17] Además, es pertinente indicar que la nómina de *México en la cultura* pasó de manera integra a *La Cultura en México*, así que el lector continuó leyendo a Héctor Aguilar Camín, Antonio Saborit, Inés Arredondo, Rosario

[16] Toda la correspondencia debía dirigirse a las oficinas que ha ocupado la revista desde su fundación en la calle de Vallarta número 20, a un costado del Monumento de la Revolución.

[17] Guillermo Sheridan provee las siguientes estadísticas de la revista: "342 colaboraciones (227 reseñas o ensayos, 77 poemas, 30 cuentos –un número muy grande para las revistas de la época, 8 piezas teatrales; es decir 66% de colaboraciones críticas. 112 textos sobre México, España e Hispanoamérica, 29 sobre Europa y Estados Unidos– lo que desmiente el carácter de extranjerizante con la que se le etiqueta; 87 libros comentados: 49 sobre México, 19 españoles o hispanoamericanos y 19 europeos o norteamericanos); 118 colaboradores (64 mexicanos, 32 europeos o norteamericanos, traducidos, y 22 españoles o hispanoamericanos); por lo que respecta a la traducción –32 colaboraciones– 14 fueron franceses o francófonos, 14 angloparlantes, dos italianos, un ruso y un alemán)", *apud* Pedro Ángel Palou, *La Casa del silencio. Aproximaciones en tres tiempos a Contemporáneos*. México, El Colegio de Michoacán, 1997, pp. 128-129.

Castellanos, Genero Estrada, Juliana González, Carlos Pereyra, José María Pérez Gay, Alberto Román, Rolando Cordera, Jaime Labastida, José de la Colina; y por supuesto, a algunos miembros del grupo de los Contemporáneos, como Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Bernardo Ortiz de Montellano o Roberto Montenegro.

También es importante señalar que algunos de los miembros de *México en la Cultura* continúan tomando decisiones de manera constante en la mesa de redacción e incluso llegan a dirigir la publicación, entre los nombres de los directores están los de Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis, Margarita Michelena, entre otros. También se da a conocer el trabajo de los escritores que colaboraron en la revista *Contemporáneos* como: Ermilo Abreu Gómez, José Martínez Sotomayor, Bernardo J. Gastelum, Samuel Ramos, Octavio G. Barreda, Agustín Lazo, Elías Nandino, Celestino Gorostiza y Rubén Salazar Mallén, se trata de una "familia" de intelectuales que se reúnen en las revistas que son el puente entre las generaciones.

Ahora bien, el suplemento cuenta con la colaboración de cuatro Contemporáneos: Jaime Torres Bodet, Salvador Novo, José Gorostiza y Carlos Pellicer; también algunos críticos escriben acerca de los otros miembros que han fallecido. Se publican en especial sus poemas. Quienes llevaron a cabo esta tarea fueron Emmanuel Carballo y Miguel Capistrán, este último selecciona, por ejemplo, algunas de las traducciones que hizo Xavier Villaurrutia,[18] el poeta expresó en su momento que "Un escritor deja de ser joven cuando comienza a escribir lo que hace, en vez de escribir lo que desea". Villaurrutia no se enfoca sólo en los escritores franceses, por ejemplo, traduce para el suplemento, el poema "El negro habla de los ríos" de Langston Hughes. Al lado del poeta está el trabajo de Elsa Cross, y de José Luis Martínez que hacen lo propio con otros poemas del autor de *Dear Lovely Death* (1931). Otro de los Contemporáneos que posee un amplio conocimiento de los poetas en lengua inglesa es Salvador Novo.

[18] "Un hombre y una mujer absolutamente blancos: Visión de México", trad. Xavier Villaurrutia, selec. de Miguel Capistrán, suplemento *La Cultura en México*, en *Siempre!*, 26 de octubre de 1966, núm. 245, p. XIV.




Un lustro más tarde aparece un texto de Juan García Ponce, sobre Jorge Cuesta, se trata del ensayo que sin condición alguna el autor titula con el nombre del escritor: "Jorge Cuesta".[19] La nueva generación comenzó a analizar la obra de uno de los primeros grupos de ruptura del siglo XX. En este número se publicaron algunos poemas de Jorge Cuesta, bajo el título de "Tres poemas recuperados", se trata de "Réplica a Ifigenia Cruel", "Delgada" y "Elegía".[20]

Pero también aparecen los detractores, como Alfonso Teja Zabre, o como Ermilo Abreu Gómez, que se preguntan: ¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia? Me permito citar un par de líneas del texto publicado en *El Universal Ilustrado*:

> La vanguardia mexicana no corresponde a ninguna literatura nuestra[…] Hemos creado literatos, pero no hemos fraguado ninguna literatura. La vanguardia mexicana no ha surgido para mejorar ni para empeorar ningún camino trazado o esbozado por nuestra sensibilidad, por nuestra mentalidad, por nuestro dolor, por nuestra angustia. Es una vanguardia descastada que ha vuelto la espalda, impúdica a la sangre de nuestro solar y se ha hecho sorda al latido de la angustia de nuestra raza.[21]

Jorge Cuesta da una respuesta simple y precisa: "Será la nacionalidad lo que será medido por el arte, no el arte por ella".[22] Hay en los integrantes de los Contemporáneos una unidad de acción que busca trasplantar

[19] Juan García Ponce, "Jorge Cuesta", suplemento *La Cultura en México*, en *Siempre!*, 15 de febrero de 1967, núm. 260, p. II.

[20] Jorge Cuesta. "Tres poemas recuperados. 'Réplica a Ifigenia Cruel' 'Delgada' 'Elegía'", suplemento *La Cultura en México*, en *Siempre!*, 14 de abril de 1971, núm. 479, p. IX.

[21] Guillermo Sheridan, "Los Contemporáneos antes de los Contemporáneos. Un viaje sentimental por las revistas literarias de 1916-1928", en *Contemporáneos I*. 1928-1931. Edición facsimilar, México, Fondo de Cultura Económica, julio-agosto de 1928, p. XI.

[22] Jorge Cuesta, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, *Los Contemporáneos en* El Universal. Versión electrónica, intr. de Vicente Quirarte, invest. hemerográfica de Horacio Acosta Rojas, Viveka González Duncan, México, Fondo de Cultura Económica, *El Universal*, 2016, p. 28.

lo mejor de la cultura europea; además, como todos los grupos de vanguardia se distinguen por su postura "apolítica". Ante cualquier tipo de ataque o de censura, los Contemporáneos no tuvieron que responder con polémicas, como lo expone Vicente Quirarte, lo hacen con hechos, hay "una primera etapa de preparación, donde el estilo y la voluntad de ser superan el puro ingenio criticado por Juan Ramón, sucede una etapa donde resuenan los mismos ecos de la gran tradición española… que modernos autores como James Joyce, Marcel Proust, Paul Valéry o André Gide sentaban las bases del nuevo clasicismo".[23]

En los primeros 506 números que estuvieron a cargo de Fernando Benítez,[24] sólo existe una referencia a Enrique González Rojo, y una colaboración que tiene el mismo título que la colaboración de Jorge Cuesta: "3 poemas", los textos son: "Concordancia". "Inconstancia" y "Soneto".[25] Respecto del autor de *La estatua de sal*, y de otros Contemporáneos, la referencia es de Gastón García Cantú, del año 1965. Se trata de un fragmento de la obra "Nuestra casa…", en la que se incluyen la opinión de escritos como Fernando Benítez, Salvador Novo, Alfonso Reyes, Agustín Yánez, Juan Rulfo, José Revueltas, Ignacio Ramírez, Carlos Pellicer, Enrique González Rojo, Ermilo Abreu Gómez, Octavio Paz, Carlos Fuentes, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Rubén Bonifaz Nuño, y Rosario Castellanos.[26]

Otro de los integrantes es Jaime Torres Bodet, de quien Vicente Quirarte expresa que sus "juveniles inquietudes literarias de vanguardia

[23] *Ibid.*, p. 21.

[24] "Fernando Benítez deja la dirección del suplemento 'A partir de este número [507], *La Cultura en México* será dirigido, durante 4 semanas por Gastón García Cantú'", suplemento *La Cultura en México*, en *Siempre!*, 27 de octubre de 1971, núm. 507, p. II.

[25] Jorge Cuesta, "3 poemas. 'Concordancia'. 'Inconstancia'. 'Soneto'", suplemento *La Cultura en México*, en *Siempre!*, 24 de febrero 1965, núm. 158, p. XV.

[26] Gastón García Cantú, "Nuestra casa. '…y ahora, oh amigos, oíd el sueño de una palabra'. Textos de Benítez/Novo/Reyes/Yánez/Rulfo/Revueltas/Ignacio Ramírez/Pellicer/González Rojo/Abreu Gómez/Mediz Bolio/Paz/Fuentes/Villaurrutia/Goroztiza/Bonifaz Nuño/Castellanos", suplemento *La Cultura en México*, en *Siempre!*, 23 de enero de 1963, núm. 49, p. XIII.

fueron sustituidas en su madurez por el estudio de los maestros forjadores de la tradición".[27] Las colaboraciones de Torres Bodet son escasas, pero no así los ensayos o artículos que se escriben acerca de su trayectoria o de su obra. El primero que escribe acerca del autor fue José Emilio Pacheco, encargado de la sección de "Libros", que hace una reseña de la obra reunida de Torres Bodet. Hay que recordar que un año antes se publicaron sus *Obras escogidas. Poesía/ autobiografía/ ensayos* (1961). José Emilio Pacheco escribe que Torres Bodet, junto con los Contemporáneos, ya

> [...] han paso a formar parte de la historia y tradición de la literatura mexica. Si Gorostiza y Xavier Villaurrutia comienzan a ser apreciados en toda su amplitud, Gilberto Owen y Ortiz de Montellano, a unos años de su muerte esperan todavía el redescubrimiento de su labor... [Torres Bodet] halló un corte más personal que condujo al autor hasta el enfrentamiento consigo mismo y el hallazgo de las materias que han dado formas a sus mejores poemas.[28]

Tres años más tarde, Emmanuel Carballo escribe el breve ensayo "Entre el mundo y la torre de mármol, lo que importa siempre es el mundo. Jaime Torres Bodet rompe un silencio de 20 años y habla de su obra como escritor y como ministro".[29] El siguiente año el crítico publicó el breve ensayo: "Torres Bodet y Gorostiza".[30] En 1971, en el centenario

[27] Jorge Cuesta, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, *op. cit*. p. 14.

[28] José Emilio Pacheco, "Torres Bodet. Ha llegado en los últimos años a un himno sobrio y dolorido que se nutre de la contemplación y reflexión", suplemento *La Cultura en México*, en *Siempre!*, 28 de marzo de 1962, núm. 6, p. XV.

[29] Emmanuel Carballo, "Entre el mundo y la torre de mármol, lo que importa siempre es el mundo. Jaime Torres Bodet rompe un silencio de 20 años y habla de su obra como escritor y como ministro", suplemento *La Cultura en México*, en *Siempre!*, 14 de abril de 1965, núm.165, pp. II-VII.

[30] Octavio Paz, Eduardo Lizaldi, Emmanuel Carballo, Luis Cardoza y Aragón, Justino Fernández, Miguel León Portilla, Agustín Yáñez, Marco Antonio Montes de Oca, Manuel Mejía Valera, Ernesto Mejía Sánchez, Carlos Valdés, Augusto Monterroso, Juan García Ponce, "Hablan del admirable libro de Rubén Bonifaz Nuño, *Siete de espadas*", suplemento *La Cultura en México*, en *Siempre!*, 10 de abril de 1966, núm. 221, pp. I-V.

Enrique González Martínez –maestro de los Contemporáneos– se dan a conocer los textos que conforman está celebración, y éstos son de Luis G. Urbina, Francisco A. de Icaza, Amado Nervo, Enrique Díez Canedo, Ramón López Velarde, Alfonso Reyes, Pedro Enríquez Ureña, Ermilio Abreu Gómez, Antonio Castro Leal, Manuel Maples Arce, Dioniso Astil, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Jaime Torres Bodet, Salvador Novo, Carlos Pellicer, Octavio Paz, José Luis Martínez, Enrique González Rojo, Carlos Monsiváis, Ernesto Mejía Sánchez".[31]

En este homenaje se incluye a seis de los integrantes del grupo. Hay que precisar que son numerosos esta clase de honores en el suplemento, se trata de mosaicos de las vanguardias pasadas y presentes; o bien, de aquellos autores que fueron parteaguas en las letras nacionales e internacionales. No hay que dejar de indicar que no se publica nada de Bernardo Ortiz de Montellano ni del enigmático Gilberto Owen, que de acuerdo con Quirarte fue el contemporáneo que vio de manera clara "el reto de la construcción de un nuevo mapa espiritual".[32]

La presencia de los ausentes es mínima, pero se sigue leyendo a estos intelectuales, escritores que cambiaron el rumbo de las letras mexicanas, esos que leyeron en la ciudad el tedio del hombre e hicieron un sinnúmero de viajes en el interior de su recámara.

III

El 21 de abril de aquel emblemático año de 1962, Pagés Llergo expresó en su editorial: "Bienvenidos a este hogar que quiere ser la playa de todos los náufragos que han librado, bajo el signo de la adversidad la gran

[31] "Reflejos. Luis G. Urbina, Francisco A. de Icaza, Amado Nervo, Enrique Díez Canedo, Ramón López Velarde, Alfonso Reyes, Pedro Enríquez Ureña, Ermilio Abreu Gómez, Antonio Castro Leal, Manuel maples Arce, Dioniso Astil, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Jaime Torres Bodet, Salvador Novo, Carlos Pellicer, Octavio Paz, José Luis Martínez, Enrique González Rojo, Carlos Monsiváis, Ernesto Mejía Sánchez", suplemento *La Cultura en México*, en *Siempre!*, 21 de abril de 1971, núm. 480, pp. IV-IX.

[32] Jorge Cuesta, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, *op. cit.*, p. 13.





batalla por las libertades del hombre".[33] Fernando Benítez secunda la tesis al agregar que es un asilo de perseguidos, que no se trata de un refugio del sectarismo, es el "lugar donde se reúnen las voces más dispares, los criterios más encontrados, las ideas juzgadas como irreconciliables".[34]

En el suplemento se trata de integrar la producción de la mayoría de los artistas mexicanos, y sin duda, cada colaboración nutre el producto que cada semana ofrecen los directivos a los lectores mexicanos. Es preciso señalar que también se da a conocer la obra de los artistas plásticos más importantes, y que ilustraron algunos de los ensayos, poemas, cuentos o fragmentos de novelas que se publican a lo largo de la vida del suplemento. Se divulga la obra de los Estridentistas y se reproduce algunos puntos de su manifiesto. Se trata de un suplemento de todas las generaciones y de las vanguardias.

La mitad de los Contemporáneos murieron muy jóvenes y los que estaban vivos colaboran de manera esporádica en las principales revistas y suplementos culturales de México. Este suplemento cultural es un museo en el que las plumas de escritores, poetas, críticos, artistas plásticos, músicos de todos los tiempos, por lo que el suplemento contó con ediciones especiales que podemos considerar "antologías", que celebraron bien a un escritor, artista plástico; o un suceso nacional o internacional.

Son cuatro los "forajidos" que están vivos –como llamaba Jorge Cuesta al grupo– y la primera colaboración fue la de Carlos Pellicer, quien en el número 10 da a conocer un nuevo trabajo, lejos de su carácter de poeta, bajo el título de "Un entierro desairado".[35] Se trata de un texto muy *sui generis*, en el que el poeta critica el sistema político mexicano, así como la intervención norteamericana. Un líder que grita

[33] José Pagés Llergo, "La consecuencia de una rebeldía", suplemento *La Cultura en México*, en *Siempre!*, 21 de febrero de 1962, núm. 1, p. I.

[34] Fernando Benítez, *op. cit.*, p. I.

[35] Carlos Pellicer, "Un entierro desairado", suplemento *La Cultura en México*, en *Siempre!*, 25 de abril de 1962, núm. 10, p. VIII.

verdades es asesinado. Se trata de un verdadero dirigente de acuerdo con el autor. La sátira que hace Carlos Pellicer es muy atrevida, y para ilustrar el carácter del texto basta citar lo que el poeta escribe acerca del líder, pues cuando éste "entró en su ciudad en plan de cosa grande, y sin que el PRI interviniese, la gente adornó las fachadas de sus casas para recibirlo".[36] Hay que recordar que era una práctica muy común del partido oficial embellecer las rutas que los mandatarios recorrían en sus giras.

Para junio de ese año, el número 16 está dedicado casi en su totalidad al poeta Tabasqueño. Se anuncia en la primera página: "poemas inéditos de Carlos Pellicer. Dos estudios de jardinería (Huésped de Carlos Chávez en Acapulco, 16 y 17 de abril de 1961), En primero inicia con el verso "I / En el área de un señor" y, el segundo se titula: "Notas para un canto a Río de Janeiro".[37] La presentación incluye un dibujo sin firma que remite al lector a la selva brasileña, donde un par de pescadores lanzan su red, al lado un mangle y sobre éste un hombre que mira a lontananza.

En este homenaje participa Juan José Arreola, quien escribe la nota de presentación y que tituló "*Carlos Pellicer nació...*", de quien dice que es el "afortunado inventor de mil pequeñas fantasías".[38] Otra de las plumas que rinden homenaje al poeta es la de Emmanuel Carballo, en la extensa entrevista que titula "Conversación con Carlos Pellicer";[39] también participó, el poeta Alí Chumacero con el artículo de opinión "Un poeta

[36] *Idem*.
[37] Carlos Pellicer, "Poemas inéditos de Carlos Pellicer. 'Dos estudios de jardinería', 'Notas para un canto a Río de Janeiro", suplemento *La Cultura en México*, en *Siempre!*, 6 de junio de 1965, núm. 16, pp. I-II. Parece ser que este año de 1962, el suplemento se da a la tarea de recuperar lo que quedó pendiente de publicar el año anterior, como se ha indicado José Emilio Pacheco hace la reseña de las *Obras completas* de Torres Bodet que se publicaron también en 1961.
[38] Juan José Arreola, *Carlos Pellicer nació...*", suplemento *La Cultura en México*, en *Siempre!*, 6 de junio de 1962, núm. 16, p. III.
[39] Emmanuel Carballo, "Conversación con Carlos Pellicer", suplemento *La Cultura en México*, en *Siempre!*, 6 de junio de 1962, núm. 16, pp. II-VII.

(Chumacero) juzga a otro poeta (Pellicer)",[40] el texto está acompañado de una fotografía: el poeta sentado, sostenido un libro y a su espalda un librero, tiene como pie de imagen. "Un descanso en la pelea".

Otro artículo de opinión fue el de José Emilio Pacheco: "El que ama la vida y ama las palabras", que da cuenta del libro *Material poético*, los poemas escritos entre 1918 y 1961, obra que es a juicio de José Emilio "la verdadera biografía de Pellicer".[41] El texto cuenta con un dibujo, sin firma; por su parte Henrique González Casanova, en su columna "Personas y lugares", también escribe acerca de la obra poética que la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) se dio a la tarea de reunir en volumen los poemas escritos en el periodo antes mencionado, con un total de 663 páginas.[42] Por último, la escritora Rosario Castellanos hace lo propio con su texto "Carlos Pellicer retratista", quien tiene un "tuteo con el mundo", además de su amena conversación y su familiaridad "con los hombres más honrados.[43]

Ahora bien, la primera colaboración de otro de los Contemporáneos en aquel año de 1962, fue la de Salvador Novo, que publica en el número 32 el fragmento de la novela corta que será parte del canon de dicho género: *El Joven*, bajo el título de "La ciudad en 1928". La primera versión de la obra apareció en la revista que dirigía Jaime Torres Bodet, *La Falange* (1923). Ahora bien, de *Nueva grandeza mexicana*, se publica el pasaje: "Los domingos". Además, Salvador Novo, no deja de amedrentar, hostigar o celebrar a los otros, a sus amigos con su tan celebre soneto de fin de año. Dos semanas después del inicio del año, que publica el soneto: "Dos saludos para 1963":

[40] Alí Chumacero, "Un poeta (Chumacero) juzga a otro poeta (Pellicer)", suplemento *La Cultura en México*, en *Siempre!*, 6 de junio de 1962, núm. 16, pp. IV-V.

[41] José Emilio Pacheco, "El que ama la vida y ama las palabras", suplemento *La Cultura en México*, en *Siempre!*, 6 de junio de 1962, núm. 16, p. VI.

[42] Henrique González Casanova, "Personas y lugares", suplemento *La Cultura en México*, en *Siempre!*, 6 de junio de 1962, núm. 16, p. XVII.

[43] Rosario Castellanos, "Carlos Pellicer retratista", suplemento *La Cultura en México*, en *Siempre!*, 6 de junio de 1965, núm. 16, pp. VII-VIII.

¿De cuál circuito océano, la gota
–lágrima al fin– de sal apasionada
en voz, en luz, en halito mudada
me delegó su triunfo –o su derrota?

¿Hasta cual rendiré –ribera ignota–
esta grande arena iluminada
o qué raíz. A mi raíz atada
rendirá mi savia sea y rota.

Mi ayer os doy, mis siglos conjugados
anhelo mineral, sangre vertida
en débil cauce: días deshojados.

Tregua, cruce, milagro, presentida.
Fulguración de signos enlazados
por el instante que duró la vida.[44]

Si bien las vanguardias enfrentaban y exploraban la relación entre arte y vida, y buscaban reinventar el arte mediante la confrontación de movimientos artísticos anteriores. Como lo expresa Vicente Quirarte, los Contemporáneos pasan de una prosa experimental a una prosa "del nuevo clasicismo aprendido de Paul Valery y André Gide", y fue Xavier Villaurrutia el claro ejemplo de la vanguardia y de este clasicismo. La capacidad crítica de estos intelectuales toca las letras y las artes plásticas, por ejemplo, la batuta pertenece a Juan García Ponce, que igual que Xavier Villaurrutia son los más dotados de su generación para la crítica del arte; cierto es que lo que se da a conocer del grupo de los Contemporáneos son poemas, y aunque son productos que ya habían sido publicados, siempre hay algo que se descubre en la relectura del material. Además,

[44] Salvador Novo, "Dos saludos para 1963", suplemento *La Cultura en México*, en *Siempre!*, 16 de enero de 1963, núm. 48, p. XV.

hay algo perenne que se esconde en los cajones de los escritorios, y en el caso de los Contemporáneos, fueron poemas, pues la poesía fue la ocupación central del grupo.

Hay en México una rica tradición en la creación de revistas y de suplementos culturales que en el siglo XX tiene un periodo más intenso a partir de Contemporáneos, y que se extiende a otras revistas como *Taller*, *Tierra Nueva* y *Revista Mexicana de Literatura*. Uno de los grandes hacedores de revistas en el siglo XX fue Octavio Paz, quien se encargó de dos de las publicaciones más importantes de su siglo, *Plural* y *Vuelta*, otro caso de continuidad y ruptura forzada por el gobierno. Al respecto el autor de *Piedra de sol* expresó que las revistas y los suplementos literarios

> [...] han sido, a un tiempo, los canales de trasmisión de la nueva literatura y los centros de discusión y crítica. Sería injusto no mencionar, así sea de paso, a algunos de los escritos que han sido agentes de los distintos movimientos y tendencias que ha inspirado y conformado a las letras mexicanas contemporáneas. Agentes en el doble sentido de obrar por cuenta propia y en nombre de los otros.[45]

En los proyectos culturales que fundó, dirigió o en los que participó Fernando Benítez, se conjugó la crítica cultural y la protesta civil, lo que se tradujo en un periodismo cultural combativo y político. El proyecto de *La Cultura en México* retoma de alguna manera el espíritu crítico de las publicaciones periódicas del siglo XIX, e imprime su propio sello que fue la inclusión. El intelectual, el artista, el escritor y el periodista se conjugaron en un mismo espacio para informar, reflexionar, analizar, crear y criticar de manera tolerante. El grupo de los Contemporáneos formó parte de la nómina de colaboradores, que rebasó por mucho el millar de nombres de artistas vivos o muertos que publicaron en el suple-

[45] Octavio Paz, *México en la obra de Octavio Paz, II. Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México 1. Una literatura trasplantada*. Ed. de Octavio Paz y Luis Mario Schneider, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 13-14.

mento de las letras negras. Y fue desde esta trinchera que los directivos y sus colaboradores, al igual que los Contemporáneos, se rehusaron a ser una pieza más del museo oficial de la literatura mexicana y crearon un museo propio y su propio canon, al día de hoy un tanto inamovible. Aquellos que participaron en la publicación, decidieron combatir lo establecido, buscaron transformar su presente desde las páginas de esta emblemática publicación que tuvo como principio primordial la conjugación del presente, el pasado y el futuro, y así lo hicieron al menos, hasta la muerte de Pagés Llergo, que coincide con el año de la caída del muro de Berlín, suceso que dio inicio a una nueva era. La revista y el suplemento subsisten hoy.

Arreola, Juan José, "Carlos Pellicer nació...", *La Cultura en México*, 6 de junio de 1962, núm. 16I.

Benítez, Fernando, "*Una voz puede ser sofocada* [...]", en *La Cultura en México*, 21 de febrero de 1962, núm. 1.

Carballo, Emmanuel, "Conversación con Carlos Pellicer", *La Cultura en México*, 6 de junio de 1962, núm. 16.

———, "Entre el mundo y la torre de mármol, lo que importa siempre es el mundo. Jaime Torres Bodet rompe un silencio de 20 años y habla de su obra como escritor y como ministro", en *La Cultura en México*, 14 de abril de 1965, núm.165.

Castellanos, Rosario, "Carlos Pellicer retratista", *La Cultura en México*, 6 de junio de 1962, núm. 16.

Chumacero, Alí, "Un poeta (Chumacero) juzga a otro poeta (Pellicer)", *La Cultura en México*, 6 de junio de 1962, núm. 16.

Cuesta, Jorge, "3 poemas. 'Concordancia'. 'Inconstancia'. 'Soneto'", en *La Cultura en México*, 24 de febrero 1965, núm. 158.

———, "Tres poemas recuperados. 'Réplica a Ifigenia Cruel' 'Delgada' 'Elegía'", en *La Cultura en México*, 14 de abril de 1971, núm. 479.

Durán, Miguel. *Antología de los Contemporáneos*, Fondo de Cultura Económica, 1973 (Letras Mexicanas, 111).

"Fernando Benítez deja la dirección del suplemento "A partir de este número [507], *La Cultura en México* será dirigido, durante 4 semanas por Gastón García Cantú", 27 de octubre de 1971, núm. 507.

G. G. C. [Gastón García Cantú], "Nuestra casa. '...y ahora, oh amigos, oíd el sueño de una palabra. Textos de Benítez / Novo / Reyes / Yánez / Rulfo / Revueltas / Ignacio Ramírez / Pellicer /González Rojo / Abreu Gómez / Mediz Bolio / Paz / Fuentes / Villaurrutia / Gorostiza / Bonifaz Nuño / Castellanos", en *La Cultura en México*, 23 de enero de 1963, núm. 49.

García Ponce, Juan, "Jorge Cuesta", en *La Cultura en México*, 15 de febrero de 1967, número 260.

GONZÁLEZ CASANOVA, Henrique, "Personas y lugares", en La Cultura en México, 6 de junio de 1962, núm. 16, p. XVII.
LLERGO, José Pagés, "La consecuencia de una rebeldía", en *La Cultura en México*, 21 de febrero de 1962, núm. 1.
MONSIVÁIS, Carlos, "En el vigesimoquinto aniversario de *La Cultura en México*", en *La cultura en México*, 25 de marzo de 1987, núm. 1300.
NOVO, Salvador, "Dos saludos para 1963", en *La Cultura en México*, 16 de enero de 1963, núm. 48.
PACHECO, José Emilio, "Torres Bodet. Ha llegado en los últimos años a un himno sobrio y dolorido que se nutre de la contemplación y reflexión", en *La Cultura en México*, 28 de marzo de 1962, núm. 6.
________, "El que ama la vida y ama las palabras", *La Cultura en México*, 6 de junio de 1962, núm. 16.
PALOU, Pedro Ángel, *La Casa del silencio. Aproximaciones en tres tiempos a Contemporáneos*, El Colegio de Michoacán, 1997.
PAZ, Octavio, Eduardo Lizalde, Emmanuel Carballo, Luis Cardoza y Aragón, Justino Fernández, Miguel León Portilla, Agustín Yáñez, Marco Antonio Montes de Oca, Manuel Mejía Valera, Ernesto Mejía Sánchez, Carlos Valdés, Augusto Monterroso, Juan García Ponce, "Hablan del admirable libro de Rubén Bonifaz Nuño, *Siete de espadas*", en *La Cultura en México*, 10 de abril de 1966, núm. 221.
PAZ, Octavio. *Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México. 1. Una literatura trasplantada*. Ed. de Octavio Paz y Luis Mario Schneider, Fondo de Cultura Económica, México, 1989 (México en la obra de Octavio Paz, II).
PELLICER, Carlos, "Poemas inéditos de Carlos Pellicer. 'Dos estudios de jardinería', 'Notas para un canto a Río de Janeiro", en *La Cultura en México*, 6 de junio de 1962, núm. 16.
________, "Un entierro desairado", en *La Cultura en México*, 25 de abril de 1962, núm. 10.
Los Contemporáneos en El Universal. *Jorge Cuesta / Salvador Novo / Jaime Torres Bodet / Xavier Villaurrutia*. Intr. de Vicente Quirarte. Inv.

hemerográfica de Horacio Acosta Rojas y Viveka González Duncan, Fondo de Cultura Económica, 2016.
"Reflejos. Luis G. Urbina, Francisco A. de Icaza, Amado Nervo, Enrique Díez Canedo, Ramón López Velarde, Alfonso Reyes, Pedro Enríquez Ureña, Ermilio Abreu Gómez, Antonio Castro Leal, Manuel maples Arce, Dioniso Astil, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Jaime Torres Bodet, Salvador Novo, Carlos Pellicer, Octavio Paz, José Luis Martínez, Enrique González Rojo, Carlos Monsiváis, Ernesto mejía Sánchez", en *La Cultura en México*, 21 de abril de 1971, núm. 480, pp. IV-IX.
"Saludos. Ignacio Chávez", en *La Cultura en México*, 21 de febrero de 1962, núm. 1.
SHERIDAN, Guillermo, "Los Contemporáneos antes de los Contemporáneos. Un viaje sentimental por las revistas literarias de 1916-1928", en *Contemporáneos I*. 1928-1931. Julio / agosto de 1928. Edición facsimilar, Fondo de Cultura Económica, 1981 (Revistas Literarias Mexicanas Modernas).
________, "*Los Contemporáneos* revista mexicana de cultura", en *Los Contemporáneos y su tiempo*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo del Palacio de Bellas Artes.
"Un hombre y una mujer absolutamente blancos: Visión de México", en *La Cultura en México*. Trad. Xavier Villaurrutia. Selección Miguel Capistrán, 26 de octubre de 1966, núm. 245.

Museos, vanguardias

Fernando Curiel
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Noticia

Sin desdoro de estudios y rescate del pasado literario mexicano, la edición de la revista *El Iris* y el índice de la segunda *Revista Azul* (que sin dudarlo me autorizara incluir para su edición facsimilar en mi *Tarda necrofilia*, 1996), a modo de ejemplo; Luis Mario Schneider exploró temas con resonancia en la contemporaneidad.

El eje dialéctico Ruptura-Continuidad, las estrategias Vanguardistas, también a modo de rotundo ejemplo.

Y legó, a su pueblo final, Malinalco, una casa-biblioteca (Capilla Mariana) y un Museo. Y resulta que *Vanguardias, museos* anda en el mismo juego. Como continuidad en las *Paráfrasis*, o como ruptura en la declarada des-mu-sei-fi-ca-ción.

De acuerdo al uso vulgar del término, Museo igual a Momia, las artes plásticas nuevas –reales o fementidas– escapan, o intentan hacerlo, de sus muros claustrales, presidiarios.

Como respuesta interna, nuevos Museos lo apostarán todo a formas arquitectónicas audaces, logradas y malogradas, y a cambios de concepción, como se dice hoy, "curatorial" –que, la verdad, tanto me suena a "sanación".

¿Qué clase de Museo es el que se yergue en el fuste de la subida a la zona arqueológica de Malinalco, cuya pirámide domina la vista (vistas) del valle?

Tal fue la pregunta que me asedió al compartir, con Daniar Chávez y con Vicente Quirarte, la temática de este volumen. Pregunta sazonada por una ya añosa consideración, a saber:

En la medida que no me cuesta fundir el Museo Moderno a las Vanguardias, ese enjambre sísmico que corre paralelo con la Primera Guerra Mundial; me atoro, lo reconozco, con el Museo Contemporáneo.

¿Qué designa éste? ¿Lo postmoderno? Más aún: ¿lo postnacional? ¿O todo lo de hoy mismo? ¿Y quién maneja esta producción al día? ¿La burocracia, alta y baja, museal? ¿La academia? ¿El sistema financiero, mezcla de creadores con fino olfato comercial –al margen del talento–, coleccionistas especuladores, especuladores a secas? ¿Y "arqui-stars" y curadores, y cogollos directores pero dependientes del Mercado Global del Arte?

Por no hablar del simple y llano refresco de la consigna épater le bourgeois –caso del colectivo austriaco que no hace mucho "pintó", en la Sala Siqueiros de Polanco, un mural, con la punta de los pinceles insertados en sus europeos rectos: Mural Rectal.

Entrada en materia

En fin, para intentar responder la pregunta sobre el Museo Schneider –las dudas e hipótesis sobre los museos contemporáneos saltarán aquí y allá–, acudí a un corpus alusivo de mi desordenada red de bibliotecas (mi cubículo en Filológicas de CU, mi bunker de Copilco, Casa Jacaranda en Taxco). Cito del libro más antiguo al más reciente:

- *El escándalo Modigliani* (1976).
- *The A-Z of Art* (1996).
- *¿A quién regaló Van Gogh su oreja?* (2010).
- *Derivas críticas del museo en América Latina* (2016).
- *Museografía crítica* (2019).

Ahora bien: en síntesis, ¿qué conclusión extraigo, así sea del superficial asomo a una novela de Ken Follet, a un diccionario menudo, y a trabajos, uno anecdótico, y dos académicos?

Que, pintura y museo, pueden frisar en la estafa; que la institución Museo pasa, de tiempo atrás, por una etapa de transfiguraciones; y que volátil es la frontera entre Arte Moderno, Arte Contemporáneo, el No Arte y lo que llamo Arte Pamplinas –simple y llana tomadura de pelo.

Lo primero: de la copia, iniciales pininos del pintor o escultor bisoños, a la falsificación deliberada, genial en ocasiones. Lo segundo: que la historia museal recorre un proceso asaz complejo: de espacios cimentadores de los Estados-Nación, pero asimismo muestras del saqueo imperial en tierras colonizadas o por colonizar, a espacios que ora se reinventan, ya sirven de gestión y negociación que en algunos casos no tienen poco de fraude, estético, pero fraude, a fin de cuentas; y si se involucran dineros públicos, fraude a secas.

Y entre ambos extremos museísticos –el acabado Museo Nacional Imperial y el Museo en crisis–, el Contra Museo de las Vanguardias, el desplazamiento del Artista por el Arquitecto primero, y este por el Curador; y los Museos alternativos.

En medio, las Galerías.

Testimonio

Sobre, cambiando el orden, Galerías y Museos, declaro: testigo fui de su proliferación sesentera; con sede principal, para las primeras, la Zona Rosa de la Ciudad de México, nuestro *Village*.

Hora, señoras, señores, de la demolición de la "Cortina de Nopal", del movimiento La Ruptura, del Abstraccionismo, del *Mural efímero* del enfant terrible Cuevas, de Toledo en París.

Recuerdo las salas, adaptadas en casonas porfirianas, que, en las inauguraciones, no se daban abasto, y arrojaban, a grupos de asistentes, la copa en la mano, a las calles fronteras.

Vendrán luego, el ingreso en la *mainstream,* la sospecha en algunos casos de su colusión –pese a su índole privada– con el Estado. Mejor dicho, con aquellas instancias gubernamentales que autorizan, quién sí, y quién no, representa el arte nacional.

Respecto a los Museos emblemáticos de los 60's, en pleno Paseo de la Reforma, testigo presencial resulté de la apertura del Museo Nacional de Antropología y del Museo de Arte Moderno. Episodios que debieron haber sido preliminares de la Olimpiada Cultural y su maltrecha Ruta de la Amistad. De no haberse politizado hasta las cachas, aquel llamado (llamarada) de Occidente, a la Revolución de la Existencia.

Décadas adelante, gracias a la tertulia metropolitana que integrábamos Luis Mario Schneider, Hernán Lara Zavala, Vicente Quirarte, Ricardo Noriega y el de la voz (sede: la desaparecida Fonda San Ángel), y mis visitas a Malinalco, enterado estuve del propósito de Luis Mario, ya no sólo de levantar su Capilla, lanzarse a aventuras editoriales con generosa acogida a nuevas voces, sino de todo un Museo.

Por cierto: inevitable deviene la comparación entre, en literatura, el plagio y, en pintura y escultura, la falsificación.

El plagio, consistente en la asunción, a título propio, de una escritura ajena, y de fácil detección ahora electrónica, adquiere a fin de cuentas el carácter de *peccata minuta* ante la artimaña de atribuir a un pintor o un escultor, la impuesta autoría, digamos propia, de un lienzo o una pieza obra de otro, falsificador, y que demandará graves análisis y peritajes no siempre alejados de la sospecha y de la ambigüedad.

A bibliotecas y hemerotecas han tratado algunos de equipararlas con museos en la acepción más siniestra de estos: cementerios.

Temática

Entre caminos varios, elegí, para esta señalada ocasión, el comentario de dos de los libros antes mencionados, los de corte académico, a fin de ubicar, en la medida de lo posible, el proyecto Schneider de museo. Lo que no excluye las referencias ni a la novela, releída, ni a la relación alfabética, constantemente consultada. Ni, por supuesto, la relectura del Schneider desvelado por las Vanguardias, rupturas de la continuidad de contenidos literarios y plásticos, con predilección por el Estridentismo.

Es el 1° de septiembre de este 2019 a la deriva, aquí (reaparición del Mandatario-Tlatoani) y en el mundo (criminal racismo supremacista, guerra comercial chino norteamericana que puede derivar en guerra a secas, neo poderío nuclear coreano y ruso).

Yo estoy, en el Café Punta del Cielo –con afortunado *soundtrack*–, en mis lecturas (¿locuras?) sobre Museos y Vanguardias, con vistas al próximo encuentro Schneider, México-Malinalco; y mi viejo amigo Héctor Ibarra, su programador cultural, abre todos los espacios de Plaza Loreto, para que los ocupe una especie de Súper Rincón de Artes Plásticas.

Y mientras se instalan caballetes y obras por doquier, menudean pintores y pintoras, vuelve a asaltarme mi entrometida memoria (mi descubrimiento de Paolozzi en Londres, y aquí mismo de las dos Tate; y del Guernica en el MAM de Nueva York), pero consigo hacerla a un lado y me concentro, en primer lugar, en *Derivas críticas del Museo en América Latina*, de Carla Pinochet Cobos, Siglo XXI y una ristra de sellos coeditores, 2016.

Chilena, Carla, becada para estudios de posgrado en México, UAM-I.[1] Algunas de sus tesis:

- “La expansión transcultural del museo como dispositivo de gestión del patrimonio cultural ha dado lugar a una amplia gama de alternativas multiformes, cuya diversidad desestima

[1] La tesis de doctorado de Carla María Pinochet Cobos se tituló *Formas alternativas de hacer institución: las experiencias del Museo del Barro (Paraguay) y el Micromuseo (Perú)*. México, UAM-I, División de Ciencias y Humanidades, Posgrado en Ciencias Antropológicas, 2013. Esta investigación derivó en el libro que la autora sólo firma con su primer nombre de pila y sus apellidos: *Derivas críticas del museo en América Latina*. México, UNAM, Dirección General de Artes Visuales / Universidad Autónoma Metropolitana: Palabra de Clío / Siglo XXI Editores / San Andrés Cholula, Universidad de las Américas, Puebla, 2016 (Serie Zona crítica), el cual utilizamos para la presente edición.

hoy cualquier intento de dar con las fronteras normativas de lo que es o puede ser un museo contemporáneo".[2]

- Producto, lo anterior, de dos tendencias: globalización y descolonización (J. Clifford *dixit*).
- "La multiplicidad de los Museos de nuestros tiempos bien puede ser observada como producto de aquellas modernidades enfrentadas a la hiperconexión del mundo global, y contestadas desde la diferencia".[3]

Torna la entrometida memoria

Funjo de Subdelegado Político de Cultura de la delegación Venustiano Carranza (todavía no tomaba vuelo la mancera nostalgia novohispana de las Alcaldías). Región capitalina popular, vitalísima, de grandes mercados y deportivos, en su seno lo mismo el Aeropuerto Benito Juárez que la TAPO que el AGN que el Peñón de los Baños, nuestra laguna de Catemaco; a la sazón con una red de casas de cultura y una colección de cuadernos (en la Línea de los de Malinalco de Luis Mario), Práctica de vuelo, que al punto despojaré al INBA.

No pocas ideas nos movían: por ejemplo, la consigna "Lo Macro al servicio de lo Micro".

Así fue como montamos el Operativo Plástico-Policial, por el cual, una mañana entre semana, previo solidario acuerdo con su entonces director, expropiábamos una Obra Maestra del MUNAL, en una patrulla, un policía a cada lado del cuadro, para ser exhibida y comentada a grupos de escolapios previamente programados.

Sede: Casa de la Cultura Enrique Ramírez y Ramírez.

Antes de que la patrulla se dirigiera a la Plaza Tolsá, una camioneta de la "Dele" se dirigía a CU, para transportar al investigador invitado que se encargaría de la explicación en vivo. La gran cómplice Elisa García

[2] Carla Pinochet Cobos, *Derivas críticas del museo en América Latina*, p. 11.
[3] *Idem*.

Barragán, tan cercana a Luis Mario, y a poco fenecida, en primer entusiasta término.

Y no se crean, amigas, amigos, conciudadanos, todo un descanso era el reporte vía *walkie talkie* de que el cuadro en turno había sido devuelto sano y salvo al MUNAL.

Torno a la lectura.

Museos alternativos

No es este el lugar para un detenido recuento de los primeros gestos, reclamos y acciones que contestaron el autoritarismo canónico del claustro museal. Historia larga y, en veces, cruenta que no deja de incluir el atentado –que no es lo mismo que el robo– contra Obras Maestras.

Me limito pues a América Latina y al distingo entre contestaciones pacíficas –Museos de Arte Moderno y Museos de Arte Contemporáneo, categorías que, ya lo adelanté, me resultan confusas–, y contrapropuestas francas y/o declaración de hostilidades.

Estudia Carla dos experiencias museales, cabe aclarar, anteriores a las tendencias anotadas. En Asunción, Paraguay, el Centro de Artes Visuales Museo del Barro; y, en Lima, Perú, el Micromuseo, "Al fondo hay sitio". Se pregunta la colega: "¿cómo construir un Museo desde la periferia del sistema artístico mundial?"[4] –¿lo consiguieron, tercio yo, ora las Galerías "zonarosa" de los 60's, ya el Museo de Arte Moderno del Paseo de la Reforma, ora el Museo de Arte Contemporáneo del Centro Cultural Universitario?

Más tesis de la investigadora: si "las identidades estables y las esencias incontaminadas constituyen elementos centrales a la lógica moderna que marcó la vida de Occidente";[5] los Museos emergentes que estudia, surgen en las grietas de dicha lógica que hace agua.

[4] *Ibid.*, p. 12.
[5] *Idem*.

Pero establezcamos una positiva imagen Múltiple del Museo, lo Museal, la Musealidad, lo Museotópico.

Espacio en construcción; horno de identidades; dispositivo pedagógico; territorio de reivindicaciones ciudadanas; oferta de consumo cultural; arsenal ideológico. Y movilización de instancias, creadores y públicos, tal y como está ocurriendo frente a mis narices en Plaza Loreto, esta mañana alboseptembrina.

Mientras la novela *El escándalo Modigliani* discurre extramuros, y propone una intriga de upa; mientras *The A-Z of Art* recoge 386 fichas de pintores, la obra de quienes, en su gran mayoría, se guarda en prestigiados museos del mundo; los dos libros que comento, en vez de demolerlo, reconoce la institución museal, aunque a condición de su auto crítica y raigales resignificaciones, cambios.

Tal y como está ocurriendo con instituciones ancestrales. Las Universidades. Los géneros literarios. Etcétera.

Y, en cuanto a los dos museos tema de la investigación en el libro *Derivas críticas…*, anticipo, invitando a transitarlo, la pasión intelectual, la curiosidad manifiesta, con la que la autora reconstruye en una especie de ultra-reportaje, circunstancias, personajes, procesos, resistencias, logros del paraguayo Centro de las Artes y del peruano Micromuseo. Empresas museales dignas de análisis, una y otra en el campo de la ejemplaridad.

Diáfanas conclusiones de Carla

Privilegio la siguiente, síntesis de lo buscado y encontrado en los museos-derivas de Asunción y Lima. Cito, y ruego atención:

> Las historias de construcción institucional del Centro de Artes Visuales / Museo del Barro y del Micromuseo permiten, en definitiva, poner en entredicho el carácter imperativo de un conjunto de rasgos que se han entendido como connaturales a la constitución del museo. Representan, de este modo, puntos de fuga en los que la tradición moderna

y occidental de esta institución reinventa sus contornos para dar lugar a prácticas museales heterodoxas, adaptadas a las necesidades de sus propios contextos.

Y continúa:

Así, con la expansión transcultural del museo y sus sucesivas refiguraciones en los aterrizajes a nuevas realidades locales, resulta preciso prestar atención a las definiciones que han regido la práctica museal y han jerarquizado su valor cultural. Volver la mirada hacia estas formas críticas de ejercer la institución-museo desde América Latina constituye un modo de visibilizar los límites del museo occidental y moderno en su especificidad histórica, su raigambre cultural y en su contingencia.

Y resume:

El desafío, como apuntamos en páginas iniciales, consiste en observar esta diversidad de prácticas no hegemónicas como formas alternativas, y no subordinadas, de musealidad. Se trata de exhortar a la mirada a distinguir en la diferencia algo más que la precariedad o la falta.[6]

Quédame la segunda lectura anunciada / prometida. Pero antes, un…

Paréntesis

Hay una historia por hacer, del quehacer museal de la UNAM, a partir de la construcción de Ciudad Universitaria.

Al formidable proyecto académico, y arquitectónico, no escaparon ni el Arte Mural ni la museología. Al tiempo que se convocaba a Diego Rivera (Estadio), a Siqueiros (Torre de Rectoría) y a Juan O'Gorman

[6] *Ibid.*, p. 244.

(Biblioteca Central), principalmente, se instalaba, junto al edificio de la Facultad de Arquitectura, un Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA, 1960), con el compromiso de lo Moderno respecto a las artes; ambos, Facultad y Museo, de cara a una Explanada en la que la Estatua de corte estalinista de Miguel Alemán resistió por lustros su final demolición.

Construido por los arquitectos José Villagrán, Alfonso Liceaga y Xavier García Lascuráin, escuela que fue, el MUCA, de nuevas propuestas, personal museal, y experimentos museográficos. Basta la mención de Helen Escobedo.

Propuestas: museo dinámico, abierto a todas las variantes del arte; conciliación entre la ciencia, el arte y las humanidades; carencia intencional de una colección permanente (lo que no impidió, hasta donde entiendo, la concurrencia de donaciones). Aclaro que, en el orden de elementos, más me hubieran gustado destacar el Arte y las Humanidades.

Se vivía, todavía en 1960, una esperanza neo positivista en ciencia y tecnología, como factores casi naturales –causales– del Desarrollo Nacional. Y con tal vigor, que aún dará pie en los 70's al CONACYT (institución, por cierto, a la fecha tan en entre dicho, desde dentro y desde fuera, como el Museo).

Mudanza

Empero, el traslado del centro de gravedad del quehacer difusor –a un paso del MUAC el Auditorio Justo Sierra, sede lo mismo de la OFUNAM que del Cine Debate Popular–, del campus original, al neo campus del Centro Cultural Universitario, se tradujo en una pérdida del impulso institucional del MUCA (el aspecto científico lo absorberá el Museo Universitario de Ciencias).

Impulso que aún no se recobra.

Sobre todo, frente al Jardín Escultórico, El Espacio Escultórico y, a la postre, el Museo Universitario Arte Contemporáneo, situados los tres en el Centro Cultural Universitario ("Cultisur"), inaugurado en las postrimerías del rectorado del doctor Guillermo Soberón. Presente lo tengo

yo. Y todo indica la invitación a Rufino Tamayo de realizar un Mural dentro de la sala Miguel Covarrubias (2ª. parte del CCU, incluidas las salas de cine, cuya inauguración me corresponderá atender como Coordinador de Extensión Universitaria).

Antes que el MUAC, abrieron sus puertas la Casa del Lago y su casi inmediata Galería, el Museo Universitario del Chopo, y algún otro que se me escapa.

Voluntad política rectoral, se decide, por encima del inicial Museo de Ciencias y Artes, la erección de un Museo Universitario Arte Contemporáneo en la lógica del *star system* constructivo que ya venía aquejando a los museos, al encargarse su proyecto y ejecución ni más ni menos que a Teodoro González de León, y no es que los arquitectos del MUCA hubieran carecido de "cartel". Sólo que, en tanto el recinto del costado izquierdo de la Rectoría, se asomaba a un mercado globalizado del arte –creación y especulación financiera– todavía en agraz, el MUAC lo hará en su pleno esplendor.

No es este el sitio para examinar el fruto del espectacular proyecto, arquitectónico y museológico del nuevo museo, inaugurado en 2008; si alteró la perspectiva del diseño original del CCU, basado en edificios de corta altura y una dimensión digamos recatada; ni de la índole de su programación; sí, en cambio, para la mención del libro colectivo *Museología crítica: temas selectos. Reflexiones desde la Cátedra William Bullock*; Cátedra resultado de la colaboración del MUAC-UNAM, el British Council México y el INBAL.

Trátase de un muestrario de los temas, las preguntas, los caminos a explorar, los compromisos por contraer, las contradicciones, los frenos y caminos que caracterizan a la institución Museo del hoy mismo y del mañana a la vuelta de la esquina. Al igual que a la investigación de Carla Pinochet Cobos, lo juzgo por demás orientador en nuestro propósito de caracterizar el proyecto museológico y museográfico de Schneider.

Cito de manera especial el ensayo "Conocimiento, rito y placer de la museología", de Luis Gerardo Morales, que no sólo puntualiza el distingo entre Museología y Museografía, y cuestiones de fondo y forma que

acarrea, sino una tradición de los museos mexicanos que, pienso, afilia al museo de Malinalco.

Veamos lo primero. Cito:

> Actualmente, en el mundo mediterráneo y latinoamericano se entiende por "museología" todo aquello que está relacionado con el estudio, desarrollo y gestión de los museos. En cambio, para algunos filósofos como Bernard Deloche, la museología puede inscribirse en el vasto campo de los "museos". Esto es, así como la investigación sobre los museos se ocupa de cualquier proceso de documentación, preservación y transmisión del conocimiento acumulado en colecciones de acervos, también analiza su praxis como una máquina de comunicación, de experiencias de lo sensible, especial en los museos de arte. En la brecha abierta entre objeto y sujeto, entre archivo y representación, los estudios sobre la semiosis de los museos han proliferado desde hace varios decenios.
>
> […]
>
> el museo dejó de ser el campo neutral que inventó el naturalismo empírico del siglo XIX. Despojado de su "inmaculada autoridad del saber" por las nuevas teorías sociológicas y estéticas, el museo moderno se observa ahora como un artefacto sujeto a intereses y avatares de grupos de poder, comunidades científicas e instituciones. Desde ese punto de vista, cabe decir que, al igual de lo que ha ocurrido con la concepción de la historia, también la noción de "museo" se hizo inestable, contingente.
>
> […]
>
> …en 1958, en el seminario sobre el papel educativo del museo, celebrado en Río de Janeiro, organizado por la UNESCO y el ICOM […] se estableció que la museología era una rama del conocimiento ocupada del estudio de los propósitos y la organización de los museos, mientras que la museografía lo era del cuerpo de técnicas relacionadas con la museología.[7]

[7] Luis Gerardo Morales, "Conocimiento, rito y placer de la museología", en *Museología critica: temas selectos: reflexiones desde la Cátedra William Bullock = Critical museology: selected themes: reflections*

En cuanto a lo segundo, el autor anticipa:

> Aquí presento una síntesis de varios años de investigación de la historiografía y teoría de los museos en México, cuya singularidad radica en la forma en la que transformó su herencia precolombina en un referente cultural fuertemente cohesivo. Para ello, el gobierno mexicano y las élites intelectuales locales se apropiaron de modo original y con gran éxito tanto del "artefacto museal" como de las aportaciones de exploradores, coleccionistas y viajeros extranjeros en el transcurso del siglo XIX. En general, la implantación del museo moderno en el continente americano no fue una mera réplica de su matriz centroeuropea, mediterránea o británica, sino que muy pronto adquirió características propias.[8]

Ejemplos, en el siglo XX, de la referida apropiación estatal y particular, son, respectivamente, el Museo del Caracol en el Bosque de Chapultepec, y los museos Carrillo Gil, en la Avenida Revolución, y José Luis Cuevas, en la calle de Academia, en pleno corazón de la Ciudad de México (¡qué CDMX ni qué ocho cuartos!).

Apunto, por último, que la sección "III. Historias memorias y fronteras museales", del libro *Museología crítica: temas selectos. Reflexiones desde la Cátedra William Bullock*, se emparenta con la investigación *in situ* de Carla Pinochet Cobos.

Mi turno

¿Pero, de qué proyecto se trata el Museo Schneider? De lo hasta aquí dicho, se desprenden, a mi juicio, no pocas claves. La de "deriva crítica",

from the William Bullock lecture series. Ciudad de México, British Council Mexico / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM, 2019. pp. 20, 21 y 25.

[8] *Ibid.*, p. 17.

sin duda. Y la de diáfana conexión con el entorno, no sólo físico, sino asimismo simbólico, con el medio en el que la específica propuesta museal se inserta. Clave, a fe mía, que merece el calificativo de artículo de fe. Ningún museo, moderno o contemporáneo, merece tal nombre si da la espalda, so pretexto de una post modernidad a rajatabla, a su propio contexto. La contemporaneidad por la casa empieza.

Pinochet Cobos, Carla, *Derivas críticas del museo en América Latina*. México, unam, Dirección General de Artes Visuales / Universidad Autónoma Metropolitana: Palabra de Clío / Siglo xxi Editores / San Andrés Cholula, Universidad de las Américas, Puebla, 2016 (Serie Zona crítica).

Morales, Luis Gerardo, "Conocimiento, rito y placer de la museología", en *Museología critica: temas selectos: reflexiones desde la Cátedra William Bullock = Critical museology: selected themes: reflections from the William Bullock lecture series*. Ciudad de México, British Council Mexico / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Museo Universitario de Arte Contemporáneo, unam, 2019.

Índice

Vanguardias fue realizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de producir en mayo de 2021 en Proelium Editorial Virtual - Proelium Consultoría Empresarial, S.A. de C.V. Tiene un formato de publicación electrónica enriquecida exclusivo de la colección HEÚRESIS con salida a impresión por demanda. Se utilizó en la composición la fuente tipográfica Devaganari en diferentes puntajes y adaptaciones. La totalidad del contenido de la presente publicación es responsabilidad del autor, y en su caso, corresponsabilidad de los coautores y del coordinador o coordinadores de la misma. La formación, los recursos electrónicos, la conversión digital y el cuidado de la edición estuvieron a cargo del equipo de editores de Proelium Editorial Virtual.

DANIAR CHÁVEZ

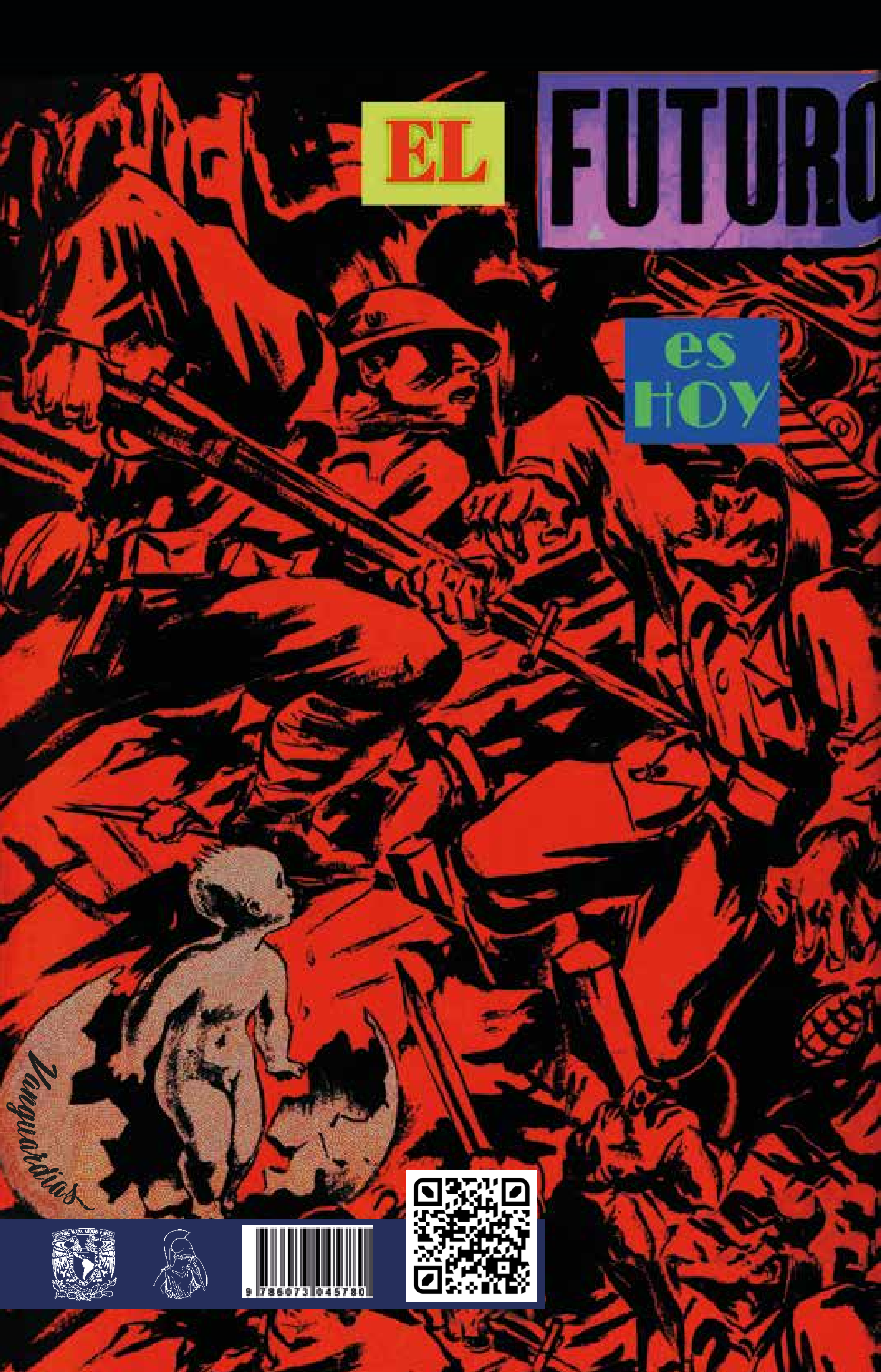
Investigador de la Unidad Académica de Estudios Regionales de la UNAM. Coautor del libro *Francisco J. Múgica. el constituyente de 1917* y ha coordinado libros como *Nuevas vistas y visitas al Estridentismo*, *Luis Mario Schneider: Gambusino de la cultura mexicana*, *Ciudades generacionales*, *Mester de nomadía. Viajeros hispanoamericanos (1975-2011)* y *Rupturas y continuidades*, entre otros.

VICENTE QUIRARTE

Investigador del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM. Su obra de investigación, que consta de más de 150 títulos, ha sido reconocida con importantes premiso como el José Revueltas, el Xavier Villaurrutia, el Iberoamericano de Poesía Ramón López Velarde, entre otros. Es miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua y del Colegio Nacional. Fue premio Universidad Nacional en el 2012.

FERNANDO CURIEL

Investigador del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Su obra de investigación, que consta de más de 200 títulos, ha sido reconocida con importantes premios como el José Revueltas, el Xavier Villaurrutia, el Nacional de Biografía, el José Valadés, la Mención Alfonso Reyes; el gobierno italiano lo designó Commendatore de la República Italiana. Fue premio Universidad Nacional en el 2014


EL
FUTURO
es
HOY
Vanguardias
9 786073 045780